Ausgewählte Werke · Selected Works

XIX

NICOLAAS TEEUWISSE

VICI VIM

Hollandia

Leo

Antiquum harlemi

sigillum

D. D.

2019

Ausgewählte Werke · Selected Works

XIX

Nicolaas Teeuwisse OHG · Erdener Str. 5a · 14193 Berlin-Grunewald
Telephone: +49 30 893 80 29 19, +49 30 890 48 791 · Mobile: +49 171 483 04 86
Email: nicolaas@teeuwisse.de · www.teeuwisse.de

Vorwort

Der vorliegende Katalog enthält eine repräsentative Auswahl der druckgraphischen Arbeiten und Handzeichnungen, die anlässlich der *European Fine Art Fair* (TEFAF) vom 14. bis 24. März 2019 in Maastricht gezeigt werden.

Eine veritable kunsthistorische Neuentdeckung ist ein Blatt mit der *Ansicht der Stadt Huy*, das von der Hand des in den 1560er Jahren tätigen flämischen Künstlers Hendrik Gijsmans stammt. Der glückliche Fund zeigt anschaulich, dass die Kunstwissenschaft eine vitale, sich ständig emanzipierende Disziplin ist, welche die Kunst vergangener Jahrhunderte in einem immer neuen Licht erscheinen zu lassen vermag. Bis dato wurden die Zeichnungen dieses vormals anonymen Künstlers, dessen überlieferte Arbeiten einen wichtigen Schritt in der Entwicklung der nordischen Landschaftskunst zur Zeit Pieter Bruegels markieren, unter dem Notnamen „Anonymus Fabriczy" geführt. Aufgrund einer überzeugenden stilkritischen Untersuchung ist es dem Kunsthistoriker Stijn Alsteens gelungen, das kleine zeichnerische Œuvre jenes Künstlers dem um 1544 in Mecheln geborenen Hendrik Gijsmans zuzuordnen.

Von eminenter Seltenheit ist ebenfalls eine biblische Darstellung des Meisters von Liechtenstein, der um 1550 wohl in den südlichen Niederlanden tätig gewesen ist. Das zeichnerische Œuvre dieses rätselhaften, idiosynkratischen Meisters zählt lediglich etwas mehr als zwanzig Zeichnungen, die in einer sehr ausdrucksstarken, leicht erkennbaren Stilsprache behandelt sind. Der Formenkanon dieses anonymen Künstlers ist sehr vielfältig und verbindet Anleihen an die Kunst flämischer Zeitgenossen mit expressiven Stilelementen, die an die Donauschule erinnern. Die ungeheure innere Dynamik, die unsere Darstellung der Auffindung des getöteten Holofernes erfüllt, und die heftige, fast theatralisch anmutende Gestik der Protagonisten sind Stilmerkmale, die gleichsam seismographisch die tiefgreifenden gesellschaftspolitischen und kulturellen Umwälzungen reflektieren, die Nordeuropa nach der Reformation erschüttert haben.

Das Kunstschaffen des 18. Jahrhunderts ist durch eine größere Gruppe von Handzeichnungen und seltenen druckgraphischen Zyklen und Einzelblättern vorwiegend deutscher und französischer Künstler repräsentativ und qualitätvoll vertreten. Erwähnt seien beispielsweise charakteristische Arbeiten so unterschiedlicher Künstler wie Louis Jean Desprez, François Hutin, Jean Étienne Liotard, Franz Anton Maulbertsch und François-André Vincent.

Zum Schluss sei auf Johann Frederik Clemens' geistreiche Karikatur *Le Sort des Artistes* verwiesen, welche in bissig-satirischer Weise ein geradezu universales Thema aufgreift: Das Schicksal des Künstlers, der sich Ignoranz, Spott und Kritik der breiten Masse ausgesetzt sieht. Der mit Eselsohren bestückte Midas, Personifizierung der Torheit, und Betrachter mit Schweins- und Schafsköpfen – deutlicher geht es nicht – haben sich vor einem Gemälde versammelt und empören sich lauthals. Der Künstler indes verschließt sich mit entschlossener Geste die Ohren und tut somit das einzig Richtige!

Mein Dank gilt Stefanie Löhr und Sina Schwerdtfeger für hilfreiche Redaktionsarbeiten. Eveline Deneer, Lukas Nonner und Sina Schwerdtfeger haben mich tatkräftig und sachkundig bei den Recherchen für diesen Katalog unterstützt. Die englische Übersetzung wurde einfühlsam von Robert Bryce besorgt.

Nicolaas Teeuwisse

Preface

This catalogue comprises a representative selection of the prints and drawings on display at *The European Fine Art Fair* (TEFAF) in Maastricht from 14 to 24 March 2019.

The present *View of the Town of Huy* by Hendrik Gijsmans, a Flemish artist active in the 1560s, is a recent discovery of great significance for the history of art. This fortuitous find illustrates very clearly that art history is a vital, constantly evolving discipline which continues to be able to shed new light on works of art from earlier centuries. The drawings of this formerly anonymous artist, whose surviving works mark an important stage in the development of Northern European landscape art at the time of Pieter Bruegel, were for a long time listed under the notname of "Anonymous Fabriczy". However, the persuasive research carried out by the art historian, Stijn Alsteens, into the artist's style has enabled the modest corpus of drawings to be attributed to Hendrik Gijsmans, an artist born in Mechelen around 1544.

A work of no less exquisite rarity is the biblical scene portrayed by the Master of the Liechtenstein Adoration, who was probably active in the Southern Netherlands around 1550. This mysterious, idiosyncratic master produced a modest oeuvre comprising just over twenty drawings in a very expressive and easily recognisable stylistic idiom. The very varied formal canon of this anonymous artist combines borrowings from the art of his Flemish contemporaries with expressive stylistic elements reminiscent of the Danube School. The tremendous energy radiating from the scene in which the dead Holofernes is discovered and the dramatic, quasi-theatrical gestures of the protagonists are stylistic features of almost seismographic quality in that they reflect the far-reaching socio-political and cultural upheavals that engulfed Northern Europe after the Reformation.

Eighteenth-century art is represented by a sizeable number of high-quality drawings along with rare cycles and individual examples of reproductive prints by predominantly French and German artists. Characteristic examples are works by such different artists as Louis Jean Desprez, François Hutin, Jean Étienne Liotard, Franz Anton Maulbertsch and François-André Vincent.

Another remarkable sheet is Johann Frederik Clemens' witty caricature *Le Sort des Artistes*, a trenchant satire on a universal theme: the fate of the artist exposed to the ignorance and ridicule of critics and the general public. Midas with his donkey's ears, the personification of stupidity, and lookers-on in the background with the heads of pigs and sheep (which speak for themselves) have gathered in front of a painting and are vociferously expressing their annoyance and indignation. The artist, meanwhile, sits behind the picture with a finger in each ear to avoid listening to their comments, which is the best thing he can do.

My thanks go to Stefanie Löhr and Sina Schwerdtfeger for their helpful editing. Eveline Deneer, Lukas Nonner and Sina Schwerdtfeger gave me active and informed support in the research for this catalogue. The English translation was supplied by Robert Bryce.

Nicolaas Teeuwisse

I·N·R·I

16. Jahrhundert

1. GIOVANNI BATTISTA D'ANGOLO

(genannt *Battista del Moro*,
um 1515 Verona – um 1573 Verona oder Murano)

Zugeschrieben. *Landschaft mit Moses und den Gesetzestafeln.* Radierung. 19,2 x 28,6 cm. Hollstein 10, Riggs 97.

Die geistvoll und atmosphärisch behandelte Landschaftsdarstellung ist ein kunsthistorisches Kuriosum. Timothy Allan Riggs ordnete die Radierung irrigerweise der Folge der *Landschaften mit biblischen und mythologischen Szenen* zu, die Hieronymus Cock 1558 nach Entwürfen seines älteren Bruders Matthijs geschaffen hat, und auch Hollstein verzeichnete das Blatt als Teil dieses Zyklus. Beide Autoren beschreiben insgesamt vierzehn Blatt. Heute geht die Forschung jedoch davon aus, dass die Folge lediglich zwölf Radierungen umfasste. Hierbei stützt man sich auf die 1601 erstellte Inventarliste von Volcxken Diericx, der Witwe Cocks, in der es heißt: „Twaalf coperen plaeten van Lantschappen van Jheronimus Cock" (siehe J. van Grieken/ G. Luijten/ J. van der Stock, *Hieronymus Cock. De renaissance in prent*, Ausst. Kat., Brüssel-Leuven-Paris 2013, S. 344–347, Nr. 94).

In Wirklichkeit handelt es sich bei dem vorliegenden seltenen Blatt um eine freie Wiederholung im Gegensinn von Hieronymus Cocks Radierung *Landschaft mit dem Opfer Abrahams* aus dem Jahre 1551 (Riggs 37; Hollstein 1). Der anonyme, wohl oberitalienische Künstler ersetzte die Opferszene durch die Gestalt Moses' mit den Gesetzestafeln und erlaubte sich weitere künstlerische Freiheiten. So tritt beispielsweise im Himmel Gottvater an die Stelle des rettenden Engels. Im Vergleich zur Urfassung Cocks ist die Radierung freier und spontaner im Duktus. Die lockere, auf malerische Wirkung bedachte Strichführung erinnert an die Radierungen des Giovanni Battista d'Angolo, dessen künstlerisches Idiom zuweilen eklektische, nordisch geprägte Stilmerkmale aufweist (siehe auch die Website des Rijksprentenkabinet, Amsterdam, Objektnummer RP-P-1885-A-9272).

Ausgezeichneter Druck mit feinem Rändchen um die stellenweise gratig druckende Plattenkante, unten bis auf diese beschnitten. Geringfügig stockfleckig, eine unauffällige geglättete Hängefalte, geringfügige Gebrauchsspuren, sonst gut erhalten.

GIOVANNI BATTISTA D'ANGOLO

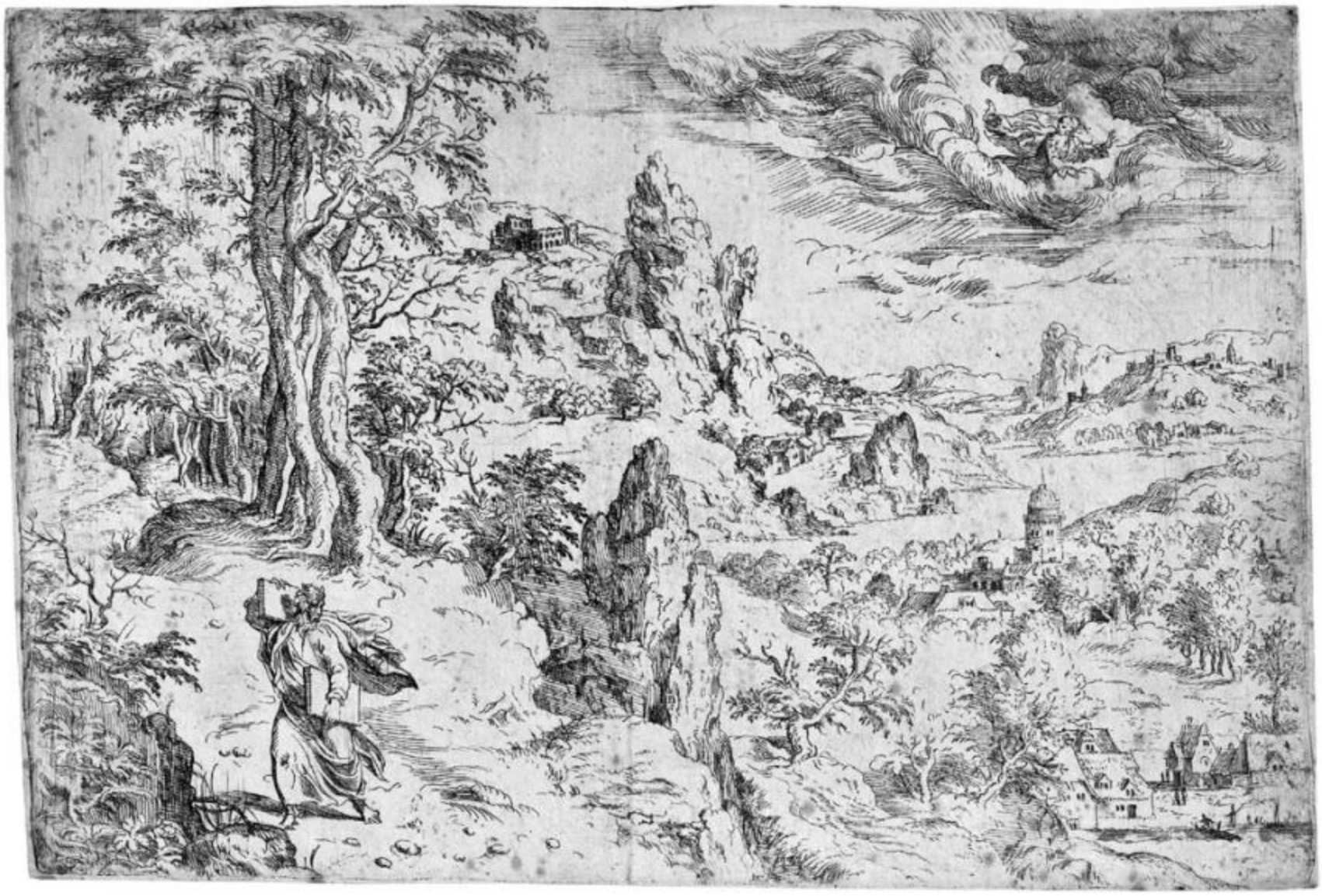
(known as *Battista del Moro*,
circa 1515 Verona – circa 1573 Verona or Murano)

Attributed. *Landscape with Moses Bearing the Tablets of the Law.* Etching. 19.2 x 28.6 cm. Hollstein 10, Riggs 97.

In art historical terms this evocative, atmospheric landscape represents something of a curiosity. Timothy Allan Riggs erroneously attributed the etching to the suite entitled *Landscapes with Biblical and Mythological Scenes* produced by Hieronymus Cock in 1558 after designs by his elder brother Matthijs; Hollstein also listed the print as part of this series. Both authors describe a total of fourteen prints, although present-day researchers assume that the series comprised no more than twelve etchings. Their conclusions are based on the inventory list drawn up in 1601 by Volcxken Diericx, Cock's widow, which refers to "Twaalf coperen plaeten van Lantschappen van Jheronimus Cock" (see J. van Grieken / G. Luijten / J. van der Stock, *Hieronymus Cock. De renaissance in prent*, exhibition catalogue, Brussels-Leuven-Paris 2013, pp. 344–347, no. 94).

The present very rare print is in fact a free repetition in reverse of Hieronymus Cock's etching of 1551 entitled *Landscape with Abraham's Sacrifice* (Riggs 37; Hollstein 1). The anonymous artist, who probably hailed from northern Italy, removed the sacrificial scene and replaced it with the figure of Moses bearing the tablets of the law – this being just one of the artistic liberties he took. God the Father up in the heavens takes the place of the guardian angel, for instance. The style of the etching is freer and more spontaneous than in Cock's original version. The fluid linework with its deliberate painterly effect is reminiscent of the etchings of Giovanni Battista d'Angolo, whose artistic idiom occasionally reveals eclectic stylistic features to be found north of the Alps (see also the website of the Rijksprentenkabinet, Amsterdam, object number RP-P-1885-A-9272).

A very fine impression with thread margins around the partly inky platemark, to which it is trimmed at the bottom. Slightly foxed, an unobtrusive smoothed drying fold, minor traces of handling, otherwise in very good condition.



2. CLAES JANSZ. CLOCK

(geb. um 1576 Leiden, tätig circa 1589–1602 Haarlem)

Die Belagerung von Damiette. Kupferstich von zwei Platten. 50,8 x 74 cm. 1595. Hollstein 20 I (von II). Wasserzeichen: Gekrönter Doppeladler.

Die überaus eindrucksvolle, großartig inszenierte Komposition schildert eine pseudo-historische Begebenheit, die im Jahre 1188 während des Fünften Kreuzzuges stattgefunden haben soll. Es handelt sich um die Eroberung der ägyptischen Hafenstadt Damiette im Nildelta durch niederländische, flämische, friesische und deutsche Kreuzfahrer. Der Legende nach durchbrach eine Kogge aus dem Kennemerland bei Haarlem, deren Bug mit einer riesigen Säge bewaffnet war, als erste die Kette, welche den Zugang zum Hafen versperrte und ermöglichte auf diese Weise die Einnahme der Stadt. In Wirklichkeit handelt es sich jedoch um eine Mythenbildung, denn Damiette wurde erst 1219 durch die vereinten Streitkräfte des Grafen Willem I. von Holland erobert. Nichtsdestotrotz erfreute sich die Legende im 16. und 17. Jahrhundert großer Beliebtheit, da sie die Reputation der holländischen Handelsstadt Haarlem und deren ökonomische Interessen legitimierte.

Zu diesem Zweck wurde die glorreiche Begebenheit in unterschiedlichster Form von der bildenden Kunst memoriert. Bei dem vorliegenden, außerordentlich seltenen Kupferstich des Claes Jansz. Clock aus dem Jahre 1595 handelt es sich um die früheste Darstellung der Eroberung von Damiette. Clock widmete den Kupferstich, der im Schriftrand ein Gedicht des Haarlemer Humanisten Cornelis Schonaeus trägt, dem Magistrat jener Stadt. Der Künstler inszeniert ein imposantes, gewaltiges Schauspiel und schildert die einzelnen Vorgänge in panoramischer Breite. Er tut dies in einer sehr kraftvollen, expressiven Kupferstichtechnik, die der Wucht der Kampfhandlungen angemessen ist. Zweifellos wurde Clock von der Kupferstichmethodik der Goltzius-Schule angeregt, dennoch wirkt seine künstlerische Handschrift eigenständig und originell. Anschaulich schildert der Künstler an zentraler Stelle der Komposition, wie das Haarlemer Kriegsschiff mit aufgeblähten Segeln und in voller Fahrt die Kette zermalmt; eine Flut von Pfeilen ergießt sich todbringend in alle Richtungen von den Festungstürmen der Stadt und verleiht dem gewalttätigen Vorgang eine ungeheure Dynamik. Fast friedlich dagegen wirkt die mächtige Armada von Segelschiffen, die am Horizont erkennbar ist.

Prachtvoller, kontrastreicher Druck mit feinem Rändchen. Geringfügige Altersspuren, sonst vorzügliches Exemplar.

CLAES JANSZ. CLOCK

(born circa 1576 Leiden, active circa 1589–1602 Haarlem)

The Siege of Damiette. Engraving from two plates. 50.8 x 74 cm. 1595. Hollstein 20 I (of II). Watermark: Crowned double-headed eagle.

This highly impressive and brilliantly arranged composition portrays a pseudo-historical event alleged to have taken place in 1188 during the Fifth Crusade: the conquest of the Egyptian port city of Damiette in the Nile delta by Dutch, Flemish, Friesian and German crusaders. According to legend, a cog from Kennemerland near Haarlem, the bow of which was armed with a huge saw, was the first to break through the chain blocking the entrance to the harbour, thus enabling the city to be taken. In actual fact this is a myth, because it was not until 1219 that Damiette was conquered by the forces united under Count Willem I of Holland. Nevertheless, the legend was very popular in the 16th and 17th centuries, since it legitimised the reputation of the Dutch merchant city of Haarlem and its economic interests.

To this end the glorious event was memorialised in the visual arts in many different ways. The present extremely rare engraving by Claes Jansz. Clock from the year 1595 is the earliest depiction of the taking of Damiette. Clock dedicated the engraving, which has a poem by the Haarlem humanist Cornelis Schonaeus in the lower text margin, to the Haarlem city council. The artist stages an impressive monumental spectacle in which he portrays the individual occurrences in panoramic dimensions. To this end he employs a very powerful, expressive engraving technique which does full justice to the forceful nature of the operations. While Clock was undoubtedly inspired by the engraving method of the Goltzius School, his artistic treatment is both independent and imaginative. At a central point in the composition the artist graphically depicts the Haarlem warship surging forward at full speed with billowing sails as it snaps the chain. A veritable torrent of arrows rains down on it from the city's military towers, bringing death in all directions and giving the violent scene a tremendous dynamism. The huge armada of sailing ships discernible on the horizon seems almost peaceful by contrast.

A magnificent, contrasting impression with thread margins. Minor ageing, otherwise in excellent condition.

3. HIERONYMUS COCK
(um 1510–1570, Antwerpen)

Die Landschaft mit der Versuchung Christi. Radierung. 31,5 x 43,3 cm. Wurzbach 19, Hollstein 2.

Das sehr seltene Blatt datiert aus der Frühzeit von Hieronymus Cocks Tätigkeit als Radierer und Verleger. Die Radierung galt lange Zeit als eigene Erfindung Cocks, dessen Name im linken unteren Bildrand erscheint. Allerdings geht die Komposition auf eine frühe, 1554 entstandene Zeichnung Pieter Bruegels zurück, die sich heute in Prag befindet (Národní Galerie). Cock hielt sich jedoch nicht getreu an die Vorlage Bruegels, sondern wandelte die Komposition um, indem er eine Gruppe von spielenden Bären im Vordergrund links durch eine Darstellung der Versuchung Christi ersetzte. Dieser Eingriff, der wohl vor allem der Verkäuflichkeit des Blattes diente, macht deutlich, dass Cock zu diesem Zeitpunkt im Verhältnis der beiden Künstler zueinander eine bestimmende Rolle spielte und dass es ihm frei stand, die Vorlagen des jüngeren Bruegel nach Gutdünken zu verändern. Ganz charakteristisch für die Verlagspraxis Cocks ist auch die Tatsache, dass die Darstellung unten um ein sinnreiches Motto aus dem Matthäus-Evangelium bereichert wurde, welches lautet: „Der Mensch lebt nicht von Brot allein, sondern von jedem Wort, das aus dem Munde Gottes kommt." Die Radierung ist das früheste Beispiel dieser Verfahrensweise, die Bildinhalte Bruegels mit moralisierenden lateinischen Versen kombinierte und wesentlich zum enormen kommerziellen Erfolg des Verlagshauses *Aux Quatre Vents* beigetragen hat.

Die Landschaft ist in einer leichten, dynamischen Radiertechnik ausgeführt und weist vor allem im Mittel- und Hintergrund eine Reihe von schönen, typisch Bruegelschen Details auf. Die knorrigen Baumstämme mit ihren bizarren Verästelungen und üppigem Laub sind sehr lebendig wiedergegeben und vermitteln ein Bild von ungestümer Naturkraft. Angesichts dieses machtvollen Naturerlebnisses wirkt Cocks Eingriff etwas artifiziell. Jesus und die skurrile Gestalt des als Einsiedler verkleideten Teufels sind bis ganz in die linke Bildecke gerückt und wirken sonderbar verloren vor der imposanten Waldkulisse.

Ganz ausgezeichneter, toniger Druck mit gleichmäßigem Rand um die deutlich zeichnende Plattenkante. Geringfügige Altersspuren und Erhaltungsmängel, der Gesamteindruck jedoch sehr schön.

HIERONYMUS COCK
(circa 1510–1570, Antwerp)

Landscape with the Temptation of Christ. Etching. 31.5 x 43.3 cm. Wurzbach 19, Hollstein 2.

This very rare print dates from Hieronymus Cock's early period as a printmaker and publisher. Although the etching was long considered to be based on an invention by Cock, whose name appears in the lower left of the image, the composition is connected to an early drawing by Pieter Bruegel from 1554, which is now in Prague (Národní Galerie). Cock was not, however, faithful to Bruegel's original; he changed the composition by replacing a group of romping bears in the left foreground by a depiction of the Temptation of Christ. This intervention, no doubt primarily designed to enhance the print's commercial success, makes it clear that Cock played a dominant role in the relationship between the two artists at the time and that he was free to adapt the originals of the younger Bruegel as he saw fit. Very characteristic of Cock's publishing practices, too, is his addition in the lower margin of the print of an uplifting motto from the Gospel of Saint Matthew: "Man shall not live by bread alone, but by every word that proceedeth out of the mouth of God." The present etching is the earliest example of this habit of combining Bruegel's themes with moralizing Latin verses, which made a major contribution to the enormous success of the *Aux Quatre Vents* publishing house.

A light, dynamic etching technique is used to depict the landscape, which displays – especially in the middle and background – a series of attractive, typically Bruegelesque details. The gnarled tree trunks with their bizarrely twisted branches and opulent foliage are rendered very vividly and convey an impression of the surging force of nature. Compared with this powerful evocation, Cock's intervention seems somewhat artificial. Jesus and the odd figure of the devil disguised as a hermit have been banished to the lower left-hand corner of the image and make a curiously forlorn impression against the imposing sylvan background.

A very fine impression printed with subtle tone; with even margins around the distinct platemark. Minor ageing and defects, otherwise in very fine condition.

NON IN SOLO PANE VIC TVRVS EST HOMO, SED OMNI VERBO QVOD DIGREDITVR PER OS DEI MAR. 4. DEVT. 8.

4. ODOARDO FIALETTI

(1573 Bologna – 1636/37 Venedig)

Der Engel verkündet die Geburt Simsons an Manoah und dessen Frau. Feder in Braun über Spuren von schwarzer Kreide, auf Leinwand aufgezogen. 27,4 x 18,6 cm. Unten links in brauner Feder nummeriert „27", verso bezeichnet in brauner Feder: „ ... Tintoretto".

Odoardo Fialetti ist heute vor allem als Maler hauptsächlich religiöser Sujets sowie als Autor von wohl über vierhundert Radierungen bekannt, von denen Bartsch nicht alle geläufig waren. Geboren in Bologna verlagerte Fialetti nach einer kurzen Lehrzeit beim Maler Giovanni Battista Cremonini bereits früh seinen Lebensmittelpunkt nach Venedig. Hier wurde er Schüler in der Werkstatt des zu dieser Zeit bereits betagten Jacopo Tintoretto, welcher ihn in seiner weiteren künstlerischen Entwicklung entscheidend beeinflussen sollte. Seit dem Jahr 1604, gleichzeitig Entstehungsjahr seiner ersten datierten Radierung, wurde er in Venedig als Mitglied der *Fraglia dei Pittori* verzeichnet.

Wurden die zeichnerischen Fähigkeiten Fialettis noch im 17. Jahrhundert teils überschwänglich gelobt – Antonio Masini schrieb, er zähle zu den „primi dissegnatori del Mondo" und Marco Boschini, einer von Fialettis Schülern, bescheinigte „Egli veramente disegnava in ogni modo, e maniera esquisitamente bene" – so erfuhr das gezeichnete Œuvre des Künstlers in der modernen Forschung bisher eine äußerst geringe Wahrnehmung und wird nur langsam erschlossen. Auch die vorliegende Federzeichnung wurde erst kürzlich von Bert W. Meijer dem kleinen Korpus der Zeichnungen Fialettis hinzugefügt (siehe Bert W. Meijer, *Il disegno veneziano 1580–1650. Ricostruzione storico-artistiche*, Florenz 2017, S. 188, Nr. 13). Das Blatt zeigt ein Motiv aus dem Alten Testament und kann höchstwahrscheinlich als Darstellung von der Verkündung der Geburt des Simson gedeutet werden. Eine Identifizierung des Paares als Abraham und Sara scheint aufgrund des Alters der Gezeigten eher unwahrscheinlich, sind diese doch laut Genesis (17–19) zur Zeit der Verkündung von der Geburt Isaaks bereits einhundert bzw. neunzig Jahre alt.

Fialettis Zeichenstil ist charakterisiert durch eine konzentrierte Federtechnik, die sich eines dichten Systems von Parallel- und Kreuzschraffuren bedient und ganz in der Tradition der venezianischen Zeichenkunst des *Cinquecento* steht, sowie durch die enge Verknüpfung von figürlichen und landschaftlichen Bildelementen. Vor allem der Vergleich unseres Blattes mit Fialettis *Schindung des Marsyas durch Apoll* (Feder in Braun, 27,5 x 18,5 cm, Los Angeles, ehemals Sammlung Feitelson, vgl. Meijer Nr. 6, Abb. S. 16) lässt eine Zuschreibung an den Wahl-Venezianer als hoch plausibel erscheinen. Neben dem unverkennbar ähnlichen zeichnerischen Duktus und der Wahl des Mediums verbinden die Blätter zudem ihre nahezu gleichen Dimensionen sowie dieselbe Art von Nummerierung in der unteren linken Bildecke (dort mit Nr. 13). Die gleiche Nummerierung findet sich auf mindenstens zwei weiteren bekannten Zeichnungen Fialettis.

Flaying of Marsyas by Apollo. Pen and brown ink, 27.5 x 18.5 cm.
Los Angeles, formerly Feitelson Collection.

4. ODOARDO FIALETTI

(1573 Bologna – 1636/37 Venice)

The Angel Announces the Birth of Samson to Manoah and his Wife. Pen and brown ink over traces of black chalk, mounted on canvas. 27.4 x 18.6 cm. Numbered "27" in pen and brown ink at the bottom left, "... Tintoretto" inscribed verso in pen and brown ink.

Nowadays Odoardo Fialetti is known first and foremost as a painter of predominantly religious subjects and the author of something over four hundred etchings, not all of which were known to Bartsch. Born in Bologna, Fialetti was apprenticed briefly to the painter, Giovanni Battista Cremonini, before moving early on in his life to Venice, which was to become his permanent home. He enrolled as a pupil in the studio of Jacopo Tintoretto who, though already advanced in years, was to exert a decisive influence on his artistic development. Fialetti produced his first dated etching in 1604, the year in which his name was entered as a member of the *Fraglia dei Pittori* in Venice.

Early in the 17th century Fialetti received occasionally lavish praise for his skill as a draughtsman. Antonio Masini, for example, wrote that he was one of the "primi dissegnatori del Mondo", while Marco Boschini, one of Fialetti's students, confirmed that "Egli veramente disegnava in ogni modo, e maniera esquisitamente bene". Hitherto modern researchers have paid scant attention to the artist's drawn oeuvre, however, a situation that is only slowly being remedied. Just recently, for example, Bert W. Meijer added the present pen-and-ink drawing to the artist's modest corpus of drawings (see Bert W. Meijer, *Il disegno veneziano 1580–1650. Ricostruzione storico-artistiche*, Florence 2017, p. 188, no. 13). In all probability the Old Testament motif can be interpreted as a depiction of the announcement of Samson's birth. That the couple might be Abraham and Sara appears unlikely in view of the age of the two protagonists – according to Genesis 17–19 they were one hundred years old and ninety years old respectively at the time the birth of Isaac was announced.

The hallmark of Fialetti's drawing style is his concentrated penwork with its dense system of parallel and crossed hatching, which is very much in the tradition of 16th century Venetian drawing, together with the close interaction between figurative and landscape elements. A comparison, in particular, of the sheet on offer here with Fialetti's *Flaying of Marsyas by Apollo* (pen and brown ink, 27.5 x 18.5 cm, Los Angeles, formerly Feitelson Collection, see Meijer no. 6, ill. opposite page) makes its attribution to the artist from Venice seem highly plausible. Apart from the unmistakeably similar drawing style and the choice of medium, the sheets are of almost the same size and have the same kind of numbering in the bottom left-hand corner of the picture (no. 13 on the Marsyas print). The same numbering is to be found on at least two other drawings known to be by Fialetti.

5. FRANZÖSISCH
UM 1578

Bildnis des Jacques de Lévis, comte de Caylus. Radierung. 11,6 x 9,7 cm. Um 1578. Hennin 712.

Jacques de Lévis, comte de Caylus (1554–1578), war Sénéchal von Rouergue und einer der sogenannten *Mignons*, also der Günstlinge oder Favoriten, des französischen Königs Heinrich III. Die *Mignons* waren zumeist Angehörige niederer Adelsschichten, denen der König hohe Staatsämter verlieh, um so die Macht der Mitglieder des französischen Hochadels zu minimieren. Die Gruppe aus vornehmlich jungen Männern erregte immer wieder öffentliches Aufsehen, sei es wegen ihres teils unmanierlichen oder anzüglichen Verhaltens oder wegen ihrer betont weiblichen äußerlichen Aufmachung, die sich durch aufwendige Frisuren, gepuderte Gesichter und auffällige Kleidung mit ausladenden Halskrausen auszeichnete.

Jacques de Lévis erlangte tragische Berühmtheit durch seine Beteiligung am sogenannten „Duell der Mignons", das am 27. April 1578 auf dem Pariser Marché aux Chevaux ausgetragen wurde und während dessen er sich tödliche Verletzungen zuzog. Der vorangegangene Streit entwickelte sich aus einer Spöttelei Jacques' gegenüber einer weiblichen Bekannten von Charles de Balzac, baron d'Entragues, welche er als „Dame, die eher schön denn keusch" ist, bezeichnete. Daraufhin forderte Balzac ihn zu einem Duell heraus, das am nächsten Tag stattfand und zu dem Lévis und Balzac je mit zwei Sekundanten erschienen. Den erbitterten Kampf, der mit Degen und Dolchen ausgefochten wurde und ungewöhnlicherweise auch die Sekundanten in die blutige Auseinandersetzung miteinbezog, überlebten letztendlich nur zwei der sechs Streithähne. Zwei Männer starben noch während des Duells, ein Dritter am Folgetag und auch der vierundzwanzigjährige Jacques de Lévis erlag nach dreiunddreißig Tagen seinen schweren Verletzungen, trotz der verzweifelten Bemühungen des Königs, der die besten Ärzte des Landes um Hilfe gebeten hatte.

Die vorliegende Radierung eines anonymen französischen Meisters, die den comte im Profil nach links, mit modischer Frisur, Halskrause und schneidigem Federhut zeigt, dürfte um 1578 als Gedenkblatt anlässlich des frühen Todes des Höflings entstanden sein. Der leichte und nervöse zeichnerische Duktus verleiht dem Porträt eine Eleganz und Geschmeidigkeit, die gänzlich der höfischen Ästhetik der Epoche entspricht. Das Blatt ist von äußerster Seltenheit, Abzüge befinden sich in der Sammlung der Châteaux de Versailles et de Trianon (Inv. Nr. LP13.23.5) sowie in der Sammlung Edmond de Rothschild im Louvre (Collection Edmond de Rothschild 13882 LR/ Recto).

Ausgezeichneter, toniger Druck mit zahlreichen Wischkritzeln und den Spuren eines Rändchens um die Plattenkante. Minimale Erhaltungsmängel, sonst sehr schönes Exemplar. Aus der Sammlung von Alexandre-Pierre-François Robert-Dumesnil, Autor des *Peintre-Graveur Français* (Lugt 2200).

Originalgröße / Actual size

5. FRENCH
CIRCA 1578

Portrait of Jacques de Lévis, comte de Caylus. Etching. 11.6 x 9.7 cm. Circa 1578. Hennin 712.

Jacques de Lévis, comte de Caylus (1554–1578), was Sénéchal of Rouergue and one of the *mignons* or favourites of King Henry III of France. The *mignons* were mostly members of the lower aristocracy whom the king appointed to high state offices in order to minimise the power wielded by the higher ranks of French nobility. This group of mostly young men regularly caused a public stir either because of their ill-mannered or offensive behaviour or because of their deliberately feminine appearance, including elaborate hairstyles, powdered faces and conspicuous clothing with flamboyant ruffs.

Jacques de Lévis achieved tragic fame due to his involvement in the so-called 'duel of the *mignons*' staged on 27 April 1578 at the Marché aux Chevaux in Paris, during which he was mortally wounded. The dispute which preceded the duel was sparked by a gibe Lévis made at the expense of one of the female acquaintances of Charles de Balzac, Baron d'Entragues, whom he described as "a lady who is more attractive than she is chaste". Balzac promptly challenged him to a duel the next day, for which Lévis and Balzac appeared each in the accompaniment of two seconds. A fierce duel was fought with swords and daggers and, unusually, it also included the seconds. Ultimately, only two of the six adversaries survived the bloody conflict. Two men died during the duel itself and a third the next day, while the 24-year-old Jacques de Lévis succumbed to his serious injuries thirty-three days later despite the desperate efforts of the king who summoned the best doctors in the profession to save his life.

The present etching by an anonymous French master showing the comte in profile from the left with a fashionable hairstyle, ruff and elegant feathered hat probably dates to around 1578 and was probably issued as a memorial print to mark the favourite's premature death. The light, agitated etching style gives the portrait an elegance and sleekness fully in keeping with the courtly aesthetic of the time. The print is of the utmost rarity. Impressions are to be found in the collection of the Châteaux de Versailles et de Trianon (inv. no. LP13.23.5) and the collection of Edmond de Rothschild in the Louvre (Collection Edmond de Rothschild 13882 LR/ Recto).

A very fine, rich impression with numerous wiping marks, most with thread margins. Minor condition problems, otherwise in excellent preservation. From the collection of Alexandre-Pierre-François Robert-Dumesnil, author of *Peintre-Graveur Français* (Lugt 2200).

6. GIORGIO GHISI

(gen. *Mantovano*, 1512–1582, Mantua)

Allegorie auf die Fruchtbarkeit der Erde (Jupiter und Antiope?). Kupferstich nach Primaticcio. 17,2 x 31,5 cm. B. 52, Bellini 5 II, Boorsch/Lewis A2 II.

Giorgio Ghisis eindrucksvoller Kupferstich mit der Allegorie auf die Fruchtbarkeit der Erde gibt in nahezu gleicher Größe eine Zeichnung des Francesco Primaticcio im Gegensinn wieder, die sich heute in der Sammlung der Albertina in Wien befindet (Feder, graubraun laviert, 16,2 x 31,2 cm, Inv. Nr. 418). Bei der Zeichnung handelte es sich höchstwahrscheinlich um eine vorbereitende Studie für eines der heute zerstörten Werke, die der aus Bologna stammende Primaticcio in den 1550er Jahren im Rahmen der dekorativen Ausgestaltung des Château de Fontainebleau schuf.

In Verbindung mit acht anderen Stichen, die Ghisi ebenfalls nach Entwürfen Primaticcios für Fontainebleau schuf, schlägt R. E. Lewis eine zeitliche Verortung des Blattes in den 1560er Jahre vor. Die traditionelle Zuschreibung des seltenen Stiches an Giorgio Ghisi, welcher sich unter anderem Paolo Bellini in seiner Monographie anschließt, wurde in der Vergangenheit zuerst von Suzanne Boorsch angezweifelt. Sie gründet ihre Skepsis auf den freieren Stil des ausführenden Kupferstechers, dessen Linien in einem präziseren und geschmeidigeren Duktus gezogen seien als andere bekannte Blätter Ghisis aus dieser Zeit. Der in der Sammlung des Metropolitan Museum New York aufbewahrte Abzug des Blattes wird dort mittlerweile mit einer Zuschreibung an den Mitte des 16. Jahrhunderts tätigen Meister FG geführt, der ebenfalls verschiedene Blätter nach Primaticcio stach.

Auch über die ikonographische Interpretation der Darstellung existieren verschiedene Forschungstheorien: Traditionell wird angenommen, sie zeige die in der griechischen Mythologie überlieferte Szene von Jupiter, der in der Gestalt eines Satyrs die schöne Antiope verführt. Paolo Bellini führte hierzu in seiner 1998 erschienenen Ghisi-Monographie jedoch an, dass die im Stich prominent um die weibliche Figur platzierten Pflanzen und Früchte, die klassisch nicht in Verbindung zu Antiope stehen, viel eher als Allegorie auf die Fruchtbarkeit der Erde anzusehen seien und schlägt in diesem Zusammenhang eine Identifizierung der Dargestellten mit der Göttin Pomona vor. Auch das Fehlen klassischer Attribute des Jupiter, die eine Identifizierung des bockfüßigen Satyrn mit dem Göttervater deutlich machen würden, spricht gegen die Theorie der Darstellung von dessen erotischer Begegnung mit Antiope.

Unstrittig hingegen sind die große Kunstfertigkeit und die hohe technische Begabung, mit der der Stecher die reizvolle Szene gekonnt zu Papier gebracht hat. Das Blatt besticht durch die delikaten, äußerst akkurat gesetzten Linien und durch das verfeinerte graphische Oberflächenmuster der abwechslungsreichen, eng geführten Schraffuren. Ein erstaunliches Bilddetail bilden zudem die Hände der weiblichen Gestalt, deren Fingerhaltung sich spiegelbildlich entspricht.

Prachtvoller, gegensatzreicher und markanter Abzug mit feinem Rändchen um die tief eingeprägte und teils gratig zeichnende Plattenkante. Minimal fleckig, rechts schwache geschwungene Quetschspur vom Druck, minimale Erhaltungsmängel, sonst sehr schönes Exemplar. Unten rechts mit einem unbekannten Trockenstempel (nicht bei Lugt).

A. FONTANA. BEEO-BOL

6. GIORGIO GHISI

(called *Mantovano*, 1512–1582, Mantua)

Allegory of Earth's Fertility (Jupiter and Antiope?). Engraving after Primaticcio. 17.2 x 31.5 cm. B. 52, Bellini 5 II, Boorsch/Lewis A2 II.

Giorgio Ghisi's impressive engraving showing an allegory of Earth's fertility is a reproduction in reverse of almost identical size of a drawing by Francesco Primaticcio now in the Albertina Collection in Vienna (pen and ink, greyish-brown wash, 16.2 x 31.2 cm, inv. no. 418). The drawing was in all probability a preparatory study for one of the no longer extant works the Bologna-born Primaticcio produced in the 1550s during the decoration of the Château de Fontainebleau.

In the light of eight other engravings which Ghisi also made after designs by Primaticcio for Fontainebleau, R. E. Lewis suggests that the print can be dated to the 1560s. Suzanne Boorsch was the first to question the traditional attribution of this rare engraving to Giorgio Ghisi – one that was endorsed, among others, by Paolo Bellini in his monograph on the artist. Her scepticism is founded in the engraver's freer style, the lines being drawn with greater precision and agility than in Ghisi's known works from this period. The impression of the print in the collection of the Metropolitan Museum, New York, is now attributed to the master FG, who was active around the middle of the 16th century and also engraved various prints after Primaticcio.

Furthermore, researchers have different theories about the iconographical interpretation of the picture. The assumption has traditionally been that it shows a scene from Greek mythology in which Jupiter in the guise of a satyr is in about to seduce the beautiful Antiope. However, in his monograph on Ghisi published in1998 Paolo Bellini points out that the plants and fruits placed prominently around the female figure, which are not traditionally associated with Antiope, are more likely to be an allegory of Earth's fertility, his suggestion being that the figure portrayed is the goddess Pomona. The lack of any classical attributes of Jupiter, which would make it possible to identify the cloven-hooved satyr with the father of the gods, is at odds with any notion that this might be a depiction of an erotic encounter with Antiope.

Beyond all dispute, however, are the great skill and technical finesse with which the engraver has rendered the delightful scene. The print is remarkable for the delicate, extremely accurate linework and the refined graphic surface pattern of the tight and varied hatching. An astonishing detail is provided by the shape of the woman's hands and the position of her fingers, which form a mirror image of each other.

A superb, contrasting and striking impression with thread margins around the deep and partly inky platemark. Minor staining and defects, an unobtrusive printer's crease on the right, otherwise in excellent condition. With an unknown die stamp at the bottom right (not in Lugt).

7. HENDRIK GIJSMANS

(um 1544 Mecheln – um 1611/12 Frankenthal)

Ansicht der Stadt Huy. Federzeichnung in Braun, Einfassungslinie in brauner Feder. 14,8 x 34,4 cm. Signiert: „Henrick Ghys: F.", eigenhändig bezeichnet im oberen Rand: „Huy".

Das fein und sorgfältig durchgeführte Blatt zeigt eine topographisch genaue Ansicht der Stadt Huy aus südwestlicher Richtung. In der Provinz Lüttich in Wallonien gelegen, war Huy im Mittelalter ein wichtiger Handelsplatz und gelangte durch die Wollverarbeitung zu Wohlstand. Auf einer Anhöhe rechts gewahrt man die Zitadelle der Stadt, deren Silhouette vom Kirchturm des gotischen Sakralbaus Collégiale Notre-Dame de Huy beherrscht wird.

Unsere Zeichnung wurde von einem reisenden Künstler aus den Niederlanden angefertigt, der bisher unter dem Notnamen „Anonymus Fabriczy" geführt wurde. Diese Bezeichnung geht auf den Privatgelehrten Cornelius von Fabriczy (1839–1910) zurück, der 1893 den ersten maßgeblichen Aufsatz über den anonymen Künstler veröffentlicht hat (C. de Fabriczy, „Il libro di schizzi di un pittore olandese nel museo di Stuttgart", in: *Archivio storico dell'arte,* VI, 1893, S. 106–126). Etwa fünfzig Zeichnungen des Künstlers werden im sogenannten „Großen Sammelband" im Kupferstichkabinett der Staatsgalerie Stuttgart aufbewahrt. Es handelt sich um Landschaftsdarstellungen und topographisch genaue Stadtansichten, die alle in brauner Feder ausgeführt sind. Diese Werke stellen einen bedeutsamen Schritt in der Entwicklung der Landschaftskunst nach Pieter Bruegel d. Ä. dar und dokumentieren sukzessive die Reiseetappen des Meisters auf dem Weg von den Niederlanden nach Italien. Es ist möglich, dass die Zeichnungen als Stichvorlagen für ein geplantes topographisches Kompendium gedacht waren,

wie Teréz Gerszi 1965 vorschlug („Landschaftszeichnungen aus der Nachfolge Pieter Bruegels", in: *Jahrbuch der Berliner Museen*, VII, 1965, S. 92–121). Obwohl die Reise des Künstlers ihn über die Alpen nach Mailand und Rom führte, war der Meister am intensivsten in Frankreich zeichnerisch tätig, vor allem im Rhônetal, südlich von Lyon. Im Jahre 2013 erwarb das Musée du Louvre in Paris eine *Ansicht von Saint-Vallier*, welche eine identische Signatur vorweist (Inv. Nr. RF 55292).

Stijn Alsteens gebührt das Verdienst, die Identität des bisher anonymen Zeichners schließlich aufgeklärt zu haben. Aufgrund der stilistischen Übereinstimmung der Pariser Zeichnung mit der vorliegenden Neuentdeckung und dem Fundus in Stuttgart schreibt er die Werkgruppe überzeugenderweise Hendrik Gijsmans zu. Die Zeichnung im Louvre besitzt eine Widmung an den *Marechal* Damville und liefert somit einen *terminus post quem*, denn Henry I. de Montmorency, Gouverneur des Languedoc, erhielt dieses Amt im Jahre 1567. Das Stuttgarter Album enthält eine nahezu identische, zweite Fassung der *Ansicht von Saint-Vallier*, die wahrscheinlich von Gijsmans ausgeführt wurde, bevor er die signierte Version Henry de Montmorency übereignete. In Stuttgart befindet sich außerdem eine weitere Ansicht der Stadt Huy, die jedoch ein etwas größeres, eher quadratisches Format besitzt und weniger detailliert ausgearbeitet ist. Lediglich vier weitere Zeichnungen mit Ansichten von Städten in den Niederlanden sind überliefert und im Stuttgarter Album enthalten. Es handelt sich um Antwerpen, Huy, Brüssel und Dendermonde. Ein grundlegender Artikel von Stijn Alsteens zu Hendrik Gijsmans ist in Vorbereitung und widmet sich auch der vorliegenden Zeichnung. Wir danken Stijn Alsteens, Dr. Hans-Martin Kaulbach und Lukas Nonner für die Informationen zu diesem Katalogbeitrag.

7. HENDRIK GIJSMANS

(circa 1544 Mechelen – circa 1611/12 Frankenthal)

View of the Town of Huy. Pen and brown ink, framing line in pen and brown ink. 14.8 x 34.4 cm. Signed "Henrick Ghys: F."; "Huy" inscribed in the artist's own hand in the upper margin.

This very fine, meticulously executed pen-and-ink drawing shows a topographically precise view of the town of Huy seen from the south-west. Situated in the province of Liège in Wallonia, Huy was an important trading centre in the Middle Ages and owed its prosperity to wool processing. On a hill on the right we can see the citadel erected in the town, the silhouette of which is dominated by the church tower of a Gothic religious building, the *Collégiale Notre-Dame de Huy*.

Our drawing was made by a travelling artist from the Netherlands who has hitherto been listed under the notname "Anonymus Fabriczy". This designation goes back to the *Privatgelehrter*, Cornelius von Fabriczy (1839–1910), who published the first definitive essay on the anonymous artist in 1893 (C. de Fabriczy, "Il libro di schizzi di un pittore olandese nel museo di Stuttgart", in: *Archivio storico dell'arte,* VI, 1893, pp. 106–126). Some fifty drawings by the artist are kept in the so-called "Large Anthology" at the Kupferstichkabinett of the Staatsgalerie in Stuttgart. These are landscapes and topographically precise views of towns, all of which have been executed in pen and brown ink. The works, which document the successive stages of the journey undertaken by the master on his travels from the Netherlands to Italy, represent a major step forward in the development of landscape art after Pieter Bruegel the Elder. They may have been designed as preparatory drawings for a planned topographical compendium, an idea floated by Teréz Gerszi in 1965 ("Landschaftszeichnungen aus der Nachfolge Pieter Bruegels", in: *Jahrbuch der Berliner Museen*, VII, 1965, pp. 92–121). Although the artist's travels took him via the Alps to Milan and Rome, he produced most of his drawings in France, especially in the valley of the Rhône south of Lyon. In 2013 the Musée du Louvre in Paris acquired a *View of Saint-Vallier*, which bears an identical signature (inv. no. RF 55292).

Stijn Alsteens deserves credit for having finally clarified the identity of this hitherto anonymous artist. Demonstrating the stylistic correspondence between the Paris drawing, the present new discovery and the Stuttgart album he convincingly attributes the group of works to Hendrik Gijsmans. The drawing in the Louvre has a dedication to Maréchal Damville and thus provides a *terminus post quem*, since Henry I de Montmorency, Governor of Languedoc, was appointed to this office in 1567. The Stuttgart album contains an almost identical second version of the *View of Saint-Vallier,* which was probably executed by Gijsmans before he made over the signed version to Henry de Montmorency. In Stuttgart there is another view of the town of Huy in a slightly larger, squarer format but with less detail. Only four other drawings with views of towns in the Netherlands – Antwerp, Huy, Brussels and Dendermonde – have survived. They are now in the Stuttgart album.

A fundamental article by Stijn Alsteens on Hendrik Gijsmans is in preparation which also examines the present drawing.

We are grateful to Stijn Alsteens, Dr. Hans-Martin Kaulbach and Lukas Nonner for the information they have provided for this catalogue entry.

Huijs

8. MEISTER VON LIECHTENSTEIN

(tätig um 1550, wohl in den südlichen Niederlanden)

Soldaten entdecken den Leichnam des Holofernes. Feder in Schwarz, grau laviert, weiß gehöht, auf bräunlich grundiertem Papier. 19,3 x 29,7 cm.

Das vorliegende, mit großer dramatischer Intensität komponierte Blatt bildet die wohl neueste Ergänzung zu dem kleinen Korpus von Zeichnungen des sogenannten Meisters von Liechtenstein, ein Künstler, der sich vor allem durch seinen ganz individuellen und idiosynkratischen Stil von anderen in der Mitte des 16. Jahrhunderts tätigen nordischen Künstlern abhebt.

Eine Identifizierung dieses rätselhaften und hochtalentierten Meisters ist bis heute nicht gelungen. Der Notname Meister von Liechtenstein wurde erstmals 1963 von Friedrich Winkler im Rahmen einer Abhandlung über eine Gruppe von Zeichnungen des 16. Jahrhunderts mit biblischen Motiven introduziert. Der Großteil dieser Zeichnungen war Teil der Sammlung der Prinzen von Liechtenstein in Vaduz (vormals Wien), bevor sie im Jahr 1948 verkauft wurden („The Anonymous Liechtenstein Master", in: *Master Drawings*, 1963, Vol. 1, Nr. 1, S. 34–38). Die etwa zwanzig bekannten Arbeiten des anonymen Künstlers sind heute über eine Reihe von verschiedenen Sammlungen verteilt. Die meisten der Blätter verbindet ihre Ausführung in schwarzer Feder mit Weißhöhungen und der Einsatz von in opaken Tönen grundiertem Papier, das farblich zwischen hellen und dunklen Violett- und Brauntönen rangiert. In nahezu allen dieser Arbeiten wird der unverwechselbare, sehr charakteristische Stil des Künstlers erkennbar, welcher sich unter anderem an den expressiven Posen der Figuren und ausgeprägten Verkürzungen ausmachen lässt. Darüber hinaus erinnert der Einsatz markanter Chiaroscuro-Effekte stark an Arbeiten anderer südniederländischer Künstler der Zeit, wie Pieter Coecke van Aelst (1502–1562), während auch eine stilistische Nähe zur süddeutschen Donauschule erkennbar ist.

Abgesehen von unserem Blatt hat der Künstler das Motiv mit der Auffindung vom Leichnam des Holofernes noch mindestens zwei weitere Male dargestellt. Eine Version befindet sich in der Sammlung des Art Institute of Chicago (Inv.Nr. 1999.683) und zeigt die für den Meister charakteristische violette Tönung des Papiers. Das zweite Blatt, ausgeführt mit einer bräunlichen Grundierung ganz ähnlich derer auf unserem Blatt, ist auch in stilistischer und kompositioneller Hinsicht mit der vorliegenden Version der Darstellung absolut vergleichbar und wird heute in den Staatlichen Kunstsammlungen in Dresden aufbewahrt (Inv.Nr. C1966–60, siehe Vgl. Abb. unten).

Das Sujet von der Auffindung des enthaupteten Körpers des Holofernes findet sich vor 1550 nur selten in der nordeuropäischen Kunst und unser anonymer Meister stellt seinen eindrucksvollen Gestaltungswillen unter Beweis, indem er drei unterschiedliche, jedoch gleichermaßen qualitätvolle Versionen des Bildthemas schuf. Die Zusammengehörigkeit der drei Blätter wird zusätzlich durch das annähernd identische Format unterstrichen. Auch wenn der Bestimmungszweck der Zeichnungen weiterhin unklar bleibt, legen sie doch Zeugnis von einer ungemein ausdrucksstarken und faszinierenden künstlerischen Persönlichkeit ab.

Soldaten entdecken den Leichnam des Holofernes. Feder und Pinsel in Schwarzbraun, weiß gehöht, auf altrosa getöntem Papier, 21,9 × 32,8 cm. Dresden, Staatl. Kupferstichkabinett. © akg images

8. MASTER OF THE LIECHTENSTEIN ADORATION

(active in the Southern Netherlands (?), circa 1550)

Soldiers Discovering the Body of Holofernes. Pen and black ink, grey wash, heightened with white gouache, on brownish laid paper. 19.3 x 29.7 cm.

The present sheet with its powerful and dramatic composition is a recent addition to the small corpus of drawings by the Master of the Liechtenstein Adoration, whose outstanding ability and unique style distinguish him from his fellow artists in mid-16th century Northern Europe.

This mysterious and gifted master has long eluded identification. The notname Master of the Liechtenstein Adoration was first introduced by Friedrich Winkler in 1963 when he was reviewing a group of sixteenth-century drawings with biblical scenes, most of which belonged to the collection of the Princes of Liechtenstein in Vaduz (and before that in Vienna) until they were sold in 1948 ("The Anonymous Liechtenstein Master", in: *Master Drawings*, 1963, vol. 1, no. 1, pp. 34–38). The drawings by this anonymous artist, numbering around twenty in all, have now been dispersed over several collections. The majority are executed in pen and black ink with white heightening on paper in opaque colours ranging from lilac to deep purple and brown. Virtually all the works by the artist are executed in the same distinctive, easily recognizable style with figures in highly expressive poses and bold foreshortening. Furthermore, his compositions often have a compelling perspective with an effective use of chiaroscuro that is comparable to works by artists active in the Southern Netherlands such as Pieter Coecke van Aelst (1502–1562), although there is also an affinity with the South German Danube School.

Apart from the present drawing the artist produced at least two other versions of *Soldiers Discovering the Body of Holofernes.* One of them, executed with the master's characteristic lilac preparation, is in the collection of The Art Institute Chicago (inv. no. 1999.683). The other, made with a brownish preparation similar to that used in the present drawing and comparable to it in stylistic and compositional terms, is now in the Staatliche Kunstsammlungen in Dresden (inv. no. C1966–60, see ill. p. 30).

The theme of the discovery of the beheaded body of Holofernes is rare in Northern European art before 1550 and our anonymous master impressively displays his great originality of invention by presenting three different but equally striking versions of it. The correlation between the three sheets is also underlined by the fact that they are of almost the same dimensions. While the purpose of the drawings remains unclear, they provide clear evidence of a highly expressive and intriguing artistic personality.

9. BATTISTA PITTONI

(genannt Battista Vicentino, 1520–1583/84, Vicenza)

Landschaftscapriccio mit römischen Ruinen und der Lupa Romana. Feder in Braun über einer leichten Kreidevorzeichnung. 14,1 x 20,8 cm.

Über die ersten vierzig Jahre des in Vicenza geborenen Kupferstechers und Miniaturmalers Battista Pittoni, der auch *Battista Vicentino* genannt wurde, ist nahezu nichts bekannt. Der zu Lebzeiten offenbar hochangesehene Künstler, der mit Literaten, Humanisten und prominenten Künstlerkollegen verkehrte, war ab 1555 Mitglied der *Accademia Olimpica di Vicenza*. Aus den 1558 erschienenen Erinnerungen des Bildhauers Alessandro Vittoria geht hervor, dass Pittoni dort wohl als Graphikhändler und – ebenso wie seine Ehefrau Gasparina – als Miniaturmaler tätig war. Als gesichert gelten Aufenthalte in Rom und Neapel, bevor er sich 1558 in Venedig niederließ. Bekannt ist Pittoni hauptsächlich für seine radierten und gestochenen Blätter, die nahezu alle in Form von umfangreichen Serien entstanden und meist mit einem Monogramm, den Initialen B. P. V. oder dem Vornamen des Künstlers versehen sind.

Neben einer Folge von Arabesken und einer bekannten Serie mit Emblemen italienischer Fürsten und Edelleute, die erstmals 1562 erschien und von Gedichten Lodovico Dolces begleitet wurde, verzeichnet Nagler zudem mehrere Folgen von landschaftlichen Ansichten mit römischen Ruinen und teils mythologischen Szenerien. Als Vorbilder für Pittonis Ruinenlandschaften dienten zweifellos eine Reihe von motivisch vergleichbaren und mit großem Erfolg publizierten Radierungen des Antwerpener Kupferstechers und Verlegers Hieronymus Cock, sowie die auch für Cock vorbildhaften, in Rom gefertigten Zeichnungen Maerten van Heemskercks. Besonders deutlich wird der Bezug zu ersterem in der wohl 1561 erstmals veröffentlichten Serie mit dem Titel *Praecipua aliquot Romanae Antiquitatis Ruinarum Monimenta*, in der Pittoni größtenteils einer nahezu gleich betitelten Stichserie des Hieronymus Cock aus dem Jahr 1551 (Hollstein 22–46) folgt und teilweise seitenverkehrt kopiert.

Auch die vorliegende Federzeichnung mit der Darstellung einer antiken Ruinenlandschaft mit figürlicher Staffage ist wohl im Zusammenhang mit einer der Radierfolgen Pittonis entstanden. Es dürfte sich um einen *primo pensiero* für eine Radierung handeln, welche jedoch nie zur Ausführung gelangte. Die Einbettung des Motivs der Lupa Romana mit Romulus und Remus am rechten Bildrand könnte beispielsweise eine kontextuelle Verbindung zu Pittonis zwanzig Blatt umfassenden Folge der *Imagini Favolose, nelle quali in diversi modi si vengono rappresentate le più vaghe favole de gli antichi* nahelegen, die 1585 in Venedig erschienen ist. Pittonis Ruinenlandschaften haben aufgrund ihres Musterbuch-Charakters als Vorlagen für Maler eine große Verbreitung gekannt. Sie dienten beispielweise Paolo Veronese als Modelle für die Landschaftshintergründe auf den Fresken der Villa Barbaro in Maser.

Die atmosphärisch sehr dichte Zeichnung ist in einem flotten, jedoch souveränen Duktus ausgeführt, der die Hand eines geübten Zeichners verrät. Stilistisch vergleichbare Zeichnungen befinden sich in Paris in den Sammlungen des Louvre (*Landschaft mit antiken Ruinen und einer Stadt am Ufer eines Flusses*, Feder in Braun über Spuren von schwarzer Kreide, 20,9 x 30,1 cm, Inv.-Nr. INV 11025, Recto) und der École des Beaux-Arts (*Antike Ruinen am Ufer eines Flusses*, Feder in Braun über Spuren von schwarzem Stift, 21,2 x 31,4 cm, Inv.-Nr. Mas. 2354). Literatur: *Le dessin à Vérone aux XVIe et XVIIe siècles*, Ausst. Kat. Musée du Louvre, Cabinet des dessins, hrsg. von Dominique Cordellier, Hélène Sueur, Paris 1993, S. 94–97.

9. BATTISTA PITTONI

(known as *Battista Vicentino*, 1520–1583/84, Vicenza)

Landscape Capriccio with Roman Ruins and the Lupa Romana. Pen and brown ink over a light preliminary chalk drawing. 14.1 x 20.8 cm.

Virtually nothing is known of the first forty years in the life of the Vicenza-born engraver and miniaturist, Battista Pittoni, who was also known as *Battista Vicentino*. Evidently highly esteemed as an artist during his lifetime, he associated with men of letters, humanists and prominent fellow artists and became a member of the *Accademia Olimpica di Vicenza* in 1555. The memoirs of the sculptor, Alessandro Vittoria, published in 1558 indicate that Pittoni was active in the city both as a print dealer and – together with his wife Gasparina – as a miniaturist. He definitely stayed in Rome and Naples before settling in Venice in 1558. Pittoni is known primarily for his etched and engraved prints, almost all of which formed part of extensive series and mostly bear a monogram, the initials B. P. V. or the artist's first name.

Apart from a series of arabesques and a well-known series featuring emblems of Italian princes and noblemen, which first appeared in 1562 and were accompanied by poems written by Lodovico Dolce, Nagler records several series of landscape views with Roman ruins and occasional mythological scenes. Pittoni's landscapes of ruins were undoubtedly based on a series of very successful etchings with comparable subject matter by the Antwerp engraver and publisher, Hieronymus Cock, as well as on the drawings made in Rome by Maerten van Heemskerck, which also inspired Cock. The reference to the former is particularly apparent in the series *Praecipua aliquot Romanae Antiquitatis Ruinarum Monimenta*, probably first published in 1561, in which Pittoni draws extensively on a series of engravings with almost the same title made by Hieronymus Cock in 1551 (Hollstein 22–46) and which he occasionally copies in reverse.

The present pen-and-ink drawing of a landscape with ancient ruins and staffage figures may well have arisen in connection with one of Pittoni's series. It was probably a *primo pensiero* for an etching which never came to fruition. The incorporation of the motif of the Lupa Romana with Romulus and Remus on the right of the picture could be a contextual reference to Pittoni's twenty-print series *Imagini Favolose, nelle quali in diversi modi si vengono rappresentate le più vaghe favole de gli antichi*, which was published in Venice in 1585. In view of their model-book character, Pittoni's landscapes of ruins were widely used as designs for painters. Paolo Veronese, for example, made use of them as a basis for the landscape backgrounds in the frescoes he painted at the Villa Barbaro in Maser.

The present drawing with its very dense atmosphere has been executed in a fluid, confident style which reveals the hand of an experienced draughtsman. Stylistically comparable drawings are to be found in Paris in the collections of the Louvre (*Landscape with Ancient Ruins and a Town on the Banks of a River*, pen and brown ink over traces of black chalk, 20.9 x 30.1 cm, inv. no. INV 11025, recto) and the École des Beaux-Arts (*Ancient Ruins on the Bank of a River*, pen and brown ink over traces of black pencil, 21.2 x 31.4 cm, inv. no. Mas. 2354). Literature: *Le dessin à Vérone aux XVIe et XVIIe siècles*, exhibition catalogue Musée du Louvre, Cabinet des dessins, published by Dominique Cordellier, Hélène Sueur, Paris 1993, pp. 94–97.

I·N·R·I

10. LAZZARO TAVARONE
(1556–1641, Genua)

Die Kreuzabnahme. Feder in Braun über einer leichten Kreidevorzeichnung, braun laviert. 30,3 x 24,2 cm.

Das eindrucksvolle, in einem kraftvollen und ungemein treffsicheren Duktus ausgeführte Blatt zeigt Tavarone auf der Höhe seiner Kunst. Der in Genua geborene Lazzaro war ein Schüler Luca Cambiasos und folgte seinem Lehrmeister 1583 nach Spanien, als dieser an den Hof Philipps II. berufen wurde. Nach dem Tode Cambiasos (1585) verweilte Tavarone noch längere Zeit in Spanien, kehrte aber spätestens 1596 nach Genua zurück. Im Laufe seiner produktiven Karriere entwickelte er sich zu einem angesehenen und vielbeschäftigten Maler von Dekorationszyklen und Fresken.

Die vorliegende *Kreuzabnahme* besticht durch ihre zeichnerische Disziplin und durch die geometrische Strenge des Bildaufbaus. In dieser Hinsicht erweist sich Tavarone als ein würdiger Nachfolger seines Lehrers Cambiaso. Das Kreuz mit dem Leichnam Christi ragt bildbeherrschend auf, während die aus verschiedenen Blickwinkeln gesehenen Leitern der Komposition belebende rhythmische Akzente verleihen. Einfühlsam und abwechslungsreich ist das Agieren der einzelnen Protagonisten dargestellt. Gleichermaßen souverän und wirkungsvoll ist die Lichtführung. Die breiten, flüssigen Lavierungen sind sicher und scheinbar mühelos gesetzt und der Künstler erreicht durch den gekonnten Einsatz des weißen Papiertons eine Helldunkelwirkung von beachtlicher Theatralik. Das Ganze ist von großer Energie und religiösem Pathos erfüllt, die unweigerlich an Rosso Fiorentinos berühmte *Kreuzabnahme* aus dem Jahre 1521 (Volterra, Pinacoteca Civica) erinnert.

LAZZARO TAVARONE
(1556–1641, Genoa)

Descent from the Cross. Pen and brown ink over a light chalk drawing, brown wash. 30.3 x 24.2 cm.

This highly impressive, powerful and unerringly executed drawing shows Tavarone at the height of his artistic powers. A native of Genoa, Lazzaro was taught by Luca Cambiaso and in 1583 followed his mentor to Spain, where Cambiaso had been appointed to the court of Philipp II. After the death of his teacher in 1585 Tavarone remained in Spain for quite some time before returning to Genoa in 1596 at the latest. In the course of his productive career Tavarone developed into a respected and much sought-after painter of frescoes and series of decorative scenery.

The present *Descent from the Cross* is notable for its disciplined draughtsmanship and the geometrical rigour of the layout. In this respect Tavarone was a worthy successor to his teacher Cambiaso. The towering cross with the dead body of Christ dominates the picture, while the ladders, seen from different angles, give the composition an invigorating rhythm. The various activities of the individual protagonists have been observed with great sensitivity. The distribution of the light is equally accomplished and effective. The fluid, sweeping washes have been applied deftly and seemingly effortlessly, and the shrewd use of the white paper tone has enabled the artist to create a very telling chiaroscuro effect. The whole is filled with a great inner energy and religious pathos, making it highly reminiscent of Rosso Fiorentino's famous *Deposition from the Cross* of 1521 (Volterra, Pinacoteca Civica).

Mitelli. F.

17. Jahrhundert

II. IGNAZ JOHANN BENDL
(Brünn – um 1730 Wien)

Die büßende Maria Magdalena. Radierung. 29,3 x 23 cm. Thieme-Becker III, S. 303.

Ignaz Johann Bendl ist vor allem als Bildhauer bekannt. Er stand in enger persönlicher Verbindung zu Johann Bernhard Fischer von Erlach und führte in Wien und Brünn bedeutende Aufträge aus. Bendls Hauptwerk ist der 1699 vollendete Vier-Elemente-Brunnen in Brünn, der im Aufbau stark an Bernini erinnert, den er auch persönlich gekannt haben soll. Bendl hat außerdem ein kleines, sehr qualitätvolles druckgraphisches Œuvre geschaffen, das neben Stichen nach seinen eigenen bildhauerischen Projekten und kunstgewerblichen Entwürfen auch einige biblische Sujets vorweist.

Die vorliegende, sehr seltene Radierung der *Büßenden Maria Magdalena* fehlt in den älteren Œuvreverzeichnissen von Nagler, Heller-Andresen und Le Blanc. Magdalena ist, in Meditation versunken, in einer kargen Felshöhle dargestellt, ein Strahlenbündel göttlichen Lichtes ergießt sich über ihren anmutigen Körper. Ihre Pose mit dem angehobenen rechten Bein und der prononcierten Kurve des Oberkörpers wirkt tänzerisch leicht und beschwingt; der Kopf mit den langen wallenden Haaren hat sich zur Seite geneigt, um die göttliche Offenbarung deutlicher zu vernehmen. Das ganze Geschehen ist von einem leichten, vibrierenden barocken Pathos erfüllt, das jedoch nie übersteigert wirkt. Der dramatische Helldunkel-Kontrast zwischen dem massigen, düsteren Felsblock und dem im Licht badenden Körper betont die weibliche Schönheit der Maria Magdalena. Ebenso schwungvoll ist die technische Auffassung des Blattes. Bendl benutzt eine sehr freie, malerische Radiertechnik, die sich einer großen Vielfalt an graphischen Mustern und Schraffuren bedient und dem barocken Impetus der Szene angemessen ist.

Prachtvoller, kontrastreicher Druck mit feinem, gleichmäßigem Rändchen um die Plattenkante. Vorzügliches, unbehandeltes Exemplar.

IGNAZ JOHANN BENDL
(Brno – circa 1730 Vienna)

The Penitent Mary Magdalene. Etching. 29.3 x 23 cm. Thieme-Becker III, p. 303.

Ignaz Johann Bendl is mainly known as a sculptor. He was closely connected to Johann Bernhard Fischer von Erlach and executed important commissions in Vienna and Brno. Bendl's masterwork is the Fountain of the Four Elements (1699) in Brno, the structure of which is reminiscent of the work of Bernini, whom Bendl is said to have known. Bendl also produced a small but very refined printed oeuvre that includes a few biblical subjects in addition to prints after his own sculptures and designs for the applied arts.

Our etching of *The Penitent Mary Magdalene* is evidently very rare; it does not appear in the older critical literature such as Nagler, Heller-Andresen, and Le Blanc. Here, the Magdalen is shown in meditation in a bare, rocky cave, while her body is bathed in rays of heavenly light. Her pose, with the raised right leg and the emphasis on the curve of her upper body, appears light and animated. Her head is bent slightly to one side to allow her to hear the divine revelation more clearly. The whole scene is imbued with a light, vibrant, and baroque sense of pathos. The dramatic contrasts of light and shade between the heavy dark rock and the illuminated figure emphasize the beauty of the Magdalene. The technical handling of the sheet is equally fluid and subtle. Bendl uses a very free, painterly etching technique, using a great variety of graphic patterns that harmonize with the baroque mood of the scene.

A superb, contrasting impression with even margins around the platemark. In excellent, pristine condition.

12. GILLIS VAN BREEN
(tätig circa 1595–1622 in Haarlem)

Ein musizierendes Paar. Kupferstich nach Cornelis IJsbrantsz. Kussens. 26,1 x 19 cm. Hollstein 71. Wasserzeichen: Straßburger Bandenwappen.

Die sehr qualitätvolle und fein durchgeführte Genredarstellung ist zweifellos das Hauptblatt Gillis van Breens, der ab circa 1595 im engeren Goltziuskreis in Haarlem tätig war und wahrscheinlich von Hendrick Goltzius oder von dessen Adoptivsohn Jacob Matham ausgebildet wurde. Das harmonische Zusammenspiel von Laute und Fiedel ist als Allegorie auf die eheliche Harmonie zu deuten, jedoch weist die Inschrift unmissverständlich auf die hierarchischen Verhältnisse innerhalb des Ehebundes hin. Im Hause gilt das Wort des Mannes; gehorcht die Frau dessen Weisungen, so entsteht, ähnlich wie beim Musizieren, Gleichklang.

Van Breens technisch hochentwickelter Gravierstil mit seinen abwechslungsreichen, eng geführten Schraffurmustern ist den ästhetischen Prinzipien der Goltziusschule zutiefst verpflichtet. Die Aufmerksamkeit für das genrehafte Detail und die virtuose Behandlung des Stoffes sind ebenfalls dem stilprägenden Vorbild Hendrick Goltzius' zu verdanken. Der Kupferstich ist von großer Seltenheit. Prachtvoller, gegensatzreicher Druck mit gleichmäßigem Rand. In vorzüglicher Erhaltung.

GILLIS VAN BREEN
(active circa 1595–1622 in Haarlem)

A Couple Making Music. Engraving after Cornelis IJsbrantsz. Kussens. 26.1 x 19 cm. Hollstein 71. Watermark: Strasbourg Bend.

This high-quality, finely executed genre scene is certainly the outstanding print made by Gillis van Breen. Taught by Hendrick Goltzius or his stepson, Jacob Matham, he was active from about 1595 in Haarlem. The harmonious interplay between the lute and the fiddle can be seen as an allegory of marital harmony, although the inscription leaves no doubt as to the hierarchical relationship within the bond of matrimony. The husband is head of the household and his word counts; if his wife does as he tells her there will be harmony, just as there is in the making of music.

Van Breen's highly sophisticated engraving style with its dense and varied hatching patterns reveal a clear debt to the aesthetic principles of the Goltzius School. The attention to genre-like detail and the refined rendering of textures are further indications of the defining stylistic influence of Hendrick Goltzius. The engraving is exceedingly rare. A superb, contrasting impression with even margins. In mint condition.

Sicut chorda mavem circumsonat infima nervū,
Et sequitur crassa fila sonora lyrae:
Als groove snaer int' huijs meest ghelden des mans woort moet
Soo t'wijff dan daer oy vast gehoorsaem, t'maekt accoort soet

Sic si iussa probat Domini matrona mariti
Cedite coniugij Musica plectra tono
Terentius

13. LEENDERT VAN DER COOGHEN

(1632–1681, Haarlem)

Der heilige Bavo mit einem Falken. Radierung. 19 x 13,3 cm. 1664. B. 3, Hollstein 3.

Als Sohn eines flämisches Kaufmanns und einer Tochter der wohlhabenden Haarlemer Familie Beeresteyn war Leendert van der Cooghen zeitlebens finanziell abgesichert und musste mit der Kunst nie seinen Lebensunterhalt bestreiten. Vielmehr widmete er sich ihr wohl aus eigenem Antrieb und aus purer Freude an der künstlerischen Tätigkeit. Ende der 1640er Jahre soll van der Cooghen einige Zeit bei Jacob Jordaens in Antwerpen gelernt haben, später studierte er wohl auch zusammen mit Cornelis Bega. 1652 wurde der Künstler in die Haarlemer Lukasgilde aufgenommen, in der er sich als aktives Mitglied hervortat. Bekannt ist van der Cooghen heute besonders durch seine Zeichnungen, die er vorwiegend mit akkuraten Angaben von Tag, Monat und Jahreszahl versah. Es sind nur einzelne Gemälde von seiner Hand überliefert und auch das druckgraphische Werk zählt lediglich zehn Radierungen. Zwar gilt van der Cooghen im engeren Sinne als ein dilettierender Künstler, sein zeichnerisches und druckgraphisches Werk beweist jedoch, dass er über nicht geringe künstlerische Fähigkeiten verfügte.

Die vorliegende seltene Radierung zeigt den Schutzpatron von van der Cooghens Geburtsstadt Haarlem. Bavo war ein Heiliger des 7. Jahrhunderts, der traditionell aufgrund seiner adeligen Herkunft als Ritter mit Rüstung und Schwert sowie mit einem Falken auf dem Arm dargestellt wurde. In Haarlem wurden ihm zwei Kirchen geweiht, von der eine – die zwischen 1370 und 1520 erbaute Große oder St.-Bavo Kirche – den Hintergrund der Haarlemer Stadtsilhouette dominiert. Die Radierung ist in einem freien und treffsicheren Duktus behandelt und besticht durch ihre schlichte, jedoch visuell prägnante Auffassung. Die auf den 13. April 1662 datierte Vorzeichnung van der Cooghens hat sich erhalten und befindet sich im Teylers Museum, Haarlem (Feder in Braun, 23 x 14,9 cm, Inv.-Nr. P 100).

Brillanter, scharfer Druck mit feinem Plattenton, Wischkritzeln und Facettenschwärze am scharf zeichnenden Plattenrand, mit feinem Rändchen um die Plattenkante. Minimale Alterspuren, sonst in vorzüglicher und unberührter Erhaltung. Aus der Sammlung Friedrich August II. von Sachsen (Lugt 971), sowie aus der Sammlung Georg Denzel (nicht bei Lugt). Literatur: Baukje J. L. Coenen, „The drawings of the Haarlem amateur Leendert van der Cooghen", in: *Master drawings,* 43 (2005), S. 5–90, Nr. 1, Abb. 47.

LEENDERT VAN DER COOGHEN

(1632–1681, Haarlem)

Saint Bavo with Falcon. Etching. 19 x 13.3 cm. 1664. B. 3, Hollstein 3.

The son of a Flemish merchant and a daughter of the well-to-do Beeresteyn family from Haarlem, Leendert van der Cooghen enjoyed financial security all his life and never had to earn a living from his art. On the contrary, he was able to pursue his artistic activities on his own initiative and entirely for pleasure. He is thought to have been apprenticed to Jacob Jordaens in Antwerp in the late 1640s and probably studied with Cornelis Bega later on. In 1652 he was accepted into the Haarlem Guild of St. Luke, of which he was a very active member. Nowadays, van der Cooghen is best known for his drawings, on which he mostly recorded the correct day, month and year. Only a few of his paintings have survived, while his printed oeuvre encompasses no more than ten etchings. Strictly speaking, van der Cooghen must be regarded as a dilettante, but his corpus of prints and drawings reveal him to be a gifted and capable artist.

The present rare etching shows the patron saint of van der Cooghen's native city of Haarlem. Bavo was a seventh century saint whose aristocratic origins meant he was traditionally depicted as a knight in armour carrying a sword and with a falcon on his arm. Two churches in Haarlem were consecrated in his name, one of which – the Great Church or Church of St. Bavo erected between 1370 and 1520 – dominates the silhouette of Haarlem in the background. The etching, which has been treated in a free and accurate style, is remarkable for its modest but visually striking interpretation. The preliminary drawing van der Cooghen made on 13 April 1662 is in Teylers Museum in Haarlem (pen and brown ink, 23 x 14.9 cm, inv. no. P 100).

A brilliant, crisp impression with delicate plate tone, wiping marks, traces of ink and thread margins around the distinct platemark. Minor ageing, otherwise in pristine condition. From the collection of Friedrich August II of Saxony (Lugt 971) and from the collection of Georg Denzel (not in Lugt). Literature: Baukje J. L. Coenen, "The Drawings of the Haarlem Amateur Leendert van der Cooghen". in: *Master drawings,* 43 (2005), pp. 5–90, no. 1, fig. 47.

1664
S: BAVO

14. GIOVANNI ANTONIO LORENZINI

(1665–1740, Bologna)

Johannes der Täufer in der Wüste predigend. Radierung von zwei Platten nach Lorenzo Pasinelli. 46,4 x 80 cm. Bartsch 6, Nagler 6. Wasserzeichen: Vogel im Kreis (ähnlich Woodward 77).

Der in Bologna tätige Radierer Giovanni Antonio Lorenzini war ein Schüler des Historien- und Bildnismalers Lorenzo Pasinelli (1629–1700). Lorenzini gab die Malerei jedoch bald auf und widmete sich in der Folgezeit ausschließlich der Radierkunst. Nagler erwähnt, dass der Künstler während seiner Arbeit in der Kirche S. Francesco in Bologna so sehr vom Klosterleben angetan war, dass er selbst in den Orden der Franziskaner eintrat und fortan den Namen Fra Antonio trug.

Lorenzini schuf ein recht umfangreiches druckgraphisches Œuvre, obwohl Bartsch lediglich acht Blatt des Künstlers verzeichnet. Es handelt sich bei den von Bartsch erwähnten Blättern ausschließlich um frühe Arbeiten Lorenzinis, die laut Nagler „geistreich behandelt" sind, während die Werke der Spätzeit oft erstarrt und dogmatisch wirken. Bei der vorliegenden *Predigt des Johannes des Täufers* handelt es sich zweifellos um Lorenzinis

künstlerisch anspruchsvollstes und bedeutendstes Blatt. Die sehr seltene Radierung besticht allein schon durch ihr monumentales Format. Einzelne Protagonisten in orientalischer Tracht verraten den Einfluss der Radierkunst Salvator Rosas. Lorenzini zeigt ein entwickeltes Gespür für psychologische Charakterisierung und für das anekdotische Detail.

Die versammelte Menge lauscht den Worten des Johannes mit ehrfürchtigem Staunen. Mit liebevoller Aufmerksamkeit hat der Künstler die innige Beziehung zwischen Müttern und Kleinkindern charakterisiert. Ein sehr schönes und visuell prägnantes Detail ist die Rückenfigur eines Mannes mit Turban links vorne, der in Begleitung eines Knaben aus einem Felsspalt heraus aufmerksam der Predigt folgt. Das Ganze ist in einer vibrierenden, transparenten Radiertechnik behandelt, die schöne tonale Wirkungen erzeugt und in ihrer beschwingten Leichtigkeit charakteristisch für die Kunst des Bologneser Spätbarocks ist.

Prachtvoller, harmonischer und toniger Druck mit gleichmäßigem Rand. Minimale Altersspuren, sonst vorzüglich erhalten.

14. GIOVANNI ANTONIO LORENZINI

(1665–1740, Bologna)

John the Baptist Preaching in the Desert. Etching from two plates, after Lorenzo Pasinelli. 46.4 x 80 cm. Bartsch 6, Nagler 6. Watermark: Bird in a circle (similar to Woodward 77).

Giovanni Antonio Lorenzini, an etcher active in Bologna, studied under the history and portrait painter, Lorenzo Pasinelli (1629–1700). However, he soon gave up painting to devote himself exclusively to etching. Nagler says Lorenzini was so fascinated by monastery life while working in the Church of San Francesco in Bologna that he entered the Franciscan order and was subsequently called Fra Antonio.

As an artist he produced a quite considerable printed oeuvre, although Bartsch records only eight of his prints. The works by Lorenzini he refers to are without exception from his early period. According to Nagler, they are "intelligently treated", while the works from his late period often appear somewhat stiff and dogmatic. *John the Baptist Preaching in the Desert*, the work on offer here, is without doubt Lorenzini's artistically most ambitious and significant work. A very rare etching, it is remarkable for its monumental size alone. Individual protagonists in exotic, oriental dress betray the influence of the etcher, Salvator Rosa. Lorenzini has a good feel for psychological characterisation and a keen eye for anecdotal detail.

The crowd that has gathered listens to John's words with awe-struck wonder. The artist has portrayed the close relationship between mothers and their small children with loving attention. A very fine and visually striking detail is the back of a man wearing a turban in the left foreground who is attentively following the sermon in the accompaniment of a child from a crevice in the rock. The whole is treated in a vibrant, transparent etching technique which produces fine tonal effects and, in its buoyant lightness, is characteristic of Late Baroque Bolognese art.

A superb, harmonious and tonal impression with even margins. Minor ageing, otherwise in excellent condition.

15. GIUSEPPE MARIA MITELLI

(1634–1718, Bologna)

Le ventiquattr' hore dell' humana felicità. 26 Radierungen, gebunden in ein Pappband der Zeit (Rücken erneuert, etwas bestoßen und berieben). Folio. 1675. Bertarelli 394, 397–421.

Der Maler, Zeichner und Graphiker Giuseppe Maria Mitelli ging bei der Crème der Bologneser Künstlerschaft in die Lehre. Zu seinen Lehrmeistern zählen keine Geringeren als Guercino, Francesco Albani und Simone Cantarini. Heute ist Mitelli vor allem durch seine radierten Sittenbilder und Karikaturen bekannt und er gilt als einer der bedeutendsten Vertreter der moralisierenden Genregraphik des italienischen *Seicento*. Sein umfangreiches druckgraphisches Œuvre zeichnet sich durch Originalität der Erfindung und bissige Satire aus.

Auch die vorliegende, sehr seltene Folge liest sich als moralisierende und sozialkritische Auseinandersetzung mit der menschlichen Spezies und deren zahlreichen Verfehlungen: In sechsundzwanzig trefflich skizzierten Einzelszenen, die durch ihre Prägnanz und ihren Detailreichtum bestechen, führt Mitelli eine breite Palette von Personen unterschiedlichster sozialer Stände vor, die von ihren Eigenschaften und den Vorteilen der von ihnen gewählten Lebensweisen berichten – die hochmütige Frau erfreut sich an ihrer Schönheit, ein gefräßiger Bauer berauscht sich gierig an Wein und Speisen, ein Spieler bereichert sich beim Glücksspiel am Geld seiner Mitmenschen, ein König nennt sich einen Gott auf Erden. Am Ende jedoch sind all diese untugendhaften Gestalten zum Scheitern verurteilt und so wird jeder Einzelne durch ein Zwiegespräch mit dem Tod, den der Künstler als unbeugsamen Widersacher und Sittenrichter auftreten lässt, vor seinem Fehlverhalten gewarnt und an sein unvermeidliches Ende erinnert. Erst auf dem letzten Blatt tritt sodann der Tod selbst auf und gemahnt – ebenso wie zuvor Saturn, der auf dem Titelkupfer als Personifizierung der Zeit auf den fortschreitenden Uhrzeiger deutet – dem Verrinnen der menschlichen Lebenszeit. Die geistreichen Zeilen und Dialoge, die allen Blättern am unteren Rand beigegeben sind, stammen von Mitellis älterem Bruder, Padre Giovanni, einem jesuitischen Ordensbruder und Theologen, der verschiedentlich Texte für Giuseppes Kompositionen lieferte.

Mitellis freier, treffsicherer Zeichenduktus verleiht den Darstellungen ein hohes Maß an Spontaneität und Verve. Nicht zuletzt besitzen seine detailreichen Schilderungen auch eine nicht geringe kulturhistorische Bedeutung. Ursprünglich gehörten zu der Folge zusätzlich zwei Blätter mit Antiporta und Dedikation (Bertarelli 395–396), zu denen jedoch schon Achille Bertarelli in seinem Werkverzeichnis vermerkte, dass sie in nahezu allen erhaltenen Exemplaren fehlen; eine vollständige Folge findet sich heute in der Sammlung der Fondazione Cassa di Risparmio in Bologna.

Prachtvolle, klare und kontrastreiche Drucke mit breitem Rand. Geringfügig alters- und gebrauchsspurig, sonst in sehr schöner Erhaltung.

MVSICO, E SVONATORE

E nel canto, e nel suon perito io sono,
E prendo, e dono altrui sempre allegria,
Ne in riga, o in spatio io uò malinconia
E frà musici toni io uiuo in tuono.

MORTE

Tù la Musica mia sprezzar non deui,
S'hai da pensar frà tuoi passaggi. al passo
Che ti fà trappassar da l'Alto al basso,
E le massime tue trasforma in Breui.

15. GIUSEPPE MARIA MITELLI

(1634–1718, Bologna)

Le ventiquattr' hore dell' humana felicità. Twenty-six etchings in a contemporary stiff board binding (spine replaced, slightly scuffed, minor abrasions). Folio. 1675. Bertarelli 394, 397–421.

The painter, draughtsman and printmaker, Giuseppe Maria Mitelli, was apprenticed to the cream of Bologna's artists, being taught by no less than Guercino, Francesco Albani and Simone Cantarini. Nowadays Mitelli is best known for his etched genre scenes and caricatures, being regarded as one of the foremost representatives of moralising genre printmaking in 17th century Italy. His substantial printed oeuvre is distinguished by the originality of his invention and his biting satire.

The present very rare series can also be seen as a moralising, socially critical analysis of the human species and its numerous transgressions. In twenty-six excellently sketched scenes remarkable for their succinctness and wealth of detail Mitelli presents a broad range of people from very different walks of life who describe their characteristics and the advantages of their chosen way of life: an arrogant woman delights in her physical beauty; a greedy peasant gorges himself on wine and food; a gambler gets rich in a game of chance at the expense of others; and a king calls himself God on earth. Ultimately, however, all of these unrighteous figures are doomed to failure. In a conversation with Death, presented by the artist as an uncompromising adversary and moralist, they are each warned of their inappropriate behaviour and inevitable demise. Only in the last print does Death himself appear to remind them of the passage of human life, just like Saturn before him who, portrayed on the front cover as the personification of time, points to the moving hands of the clock. The witty lines and dialogues in the lower margin on all the prints stem from Mitelli's elder brother, Padre Giovanni, a theologian and member of the Society of Jesus, who supplied various texts for Giuseppe's compositions.

Mitelli's fluid, accurate drawing style gives the depictions great spontaneity and verve. Moreover, his detailed pictures are of considerable significance for cultural history. The series originally included two additional prints, an antiporta and a dedication (Bertarelli 395–396). However, Achille Bertarelli noted in his catalogue of works that they were missing in almost all the extant series. A complete series is now in the collection of the Fondazione Cassa di Risparmio in Bologna.

Superb, crisp and contrasting impressions with wide margins. Minor ageing and handling marks, otherwise in excellent condition.

14
S.r Micelli. F.
PITTORE, E SCVLTORE
Teco altro non son, pur da me fassi
Con punti, e linee un colorito incanto,
Non son Deucalione, e pur mi vanto,
Gli huomini far ripullular da i sassi.
MORTE
Se marauiglie il tuo pennello adombra,
E s'intaglia stupori il tuo scarpello,
Ben presto l'un t'incidera l'auello,
Dara l'altro a l'esequie i lumi, e l'ombra.

9
GIVOLATORE
Sempre il giocar fu mio diletto, e cura
Che ben il tempo nel giocarsi spende,
D'ogni rendita il gioco a me più rende,
E sono esser Ebreo unico d'usura.
MORTE
Sino à l'estrema età da la più verde
E gioco l'huom d'instabile fortuna.
E se per lei tallor tesori aduna,
Più seruente per lei l'anima perde.

S.r Micelli. F.
DONNA SVPERBA
Quanto bella son io quanti consuma
Per me d'Amor l'inestinguibil foco
M'incensano i sospiri in ogni loco,
Onde non è stupor, se la mi fuma.
MORTE
Vana: lo specchio tuo frangi, che tanto
Nel consigliarti a la ragion preuale,
Meglio potrai di tua bellezza il frale
Effresso contemplar nel uetro infrante.

S.r Micelli. F.
MORTE
Sono Regno Regina al Mondo impero,
E d'falcato acciar lo scettro mio,
Soglio per teschi ignudi al soglio altero,
E immune è il cuel sol da mie leggi, e rio,
Son al dubbio germana, e Madre al vero
De le memorie herede, e de l'oblio,
A chi porto sollieuo, à chi ruine
Capo al perenne, al momentaneo FINE.

16. GABRIEL PERELLE

(um 1603 Vernon-sur-Seine(?) – 1677 Paris)

Sechs Landschaften mit dem Leben Jesu. 6 Radierungen. Je ca. 24 x 31,5 cm. Nagler 19, Le Blanc 39–44. Wasserzeichen: Dreigeteiltes Wappen mit Lilie, Stern und Schlüssel.

Gabriel Perelle führte ab den 1630er Jahren in Paris eine der produktivsten und florierendsten Kupferstichwerkstätten der Stadt, die bald zahlreiche Mitarbeiter beschäftigte und später von seinen Söhnen, den Zeichnern und Graphikern Adam und Nicolas Perelle, weitergeführt werden sollte. Gabriel kam um etwa 1620 nach Paris und war dort zunächst als Kammerdiener des Finanzministers Charles I^er^, duc de La Vieuville tätig, der sein künstlerisches Talent erkannte und ihm eine Ausbildung im Atelier von Daniel Rabel ermöglichte. Anschließend bildete sich Perelle in der Werkstatt des Simon Vouet weiter. Dank seines adeligen Förderers, des Herzogs de la Vieuville, erhielt Perelle in der Folgezeit bedeutende Aufträge für druckgraphische Zyklen.

Zwischen 1635 und 1665, dem Jahr, in dem Perelle von Louis XIV. zum *Directeur des Plans et des Cartes du Cabinet du Roi* ernannt wurde, schuf der Künstler ein umfangreiches druckgraphisches Œuvre. Bei diesen Arbeiten handelt es sich hauptsächlich um Landschaften und Veduten, einige aus der Phantasie entstanden, andere topographisch genau aufgenommen und häufig mit Ruinen und figürlicher Staffage ausgestattet. Des Weiteren schuf er Ansichten von Schlössern und Gärten sowie einige Genreszenen und Schlachtenmotive.

Die vorliegende seltene Folge von Landschaften zeigt verschiedene Szenen aus dem Leben Jesu, darunter die *Flucht nach Ägypten*, die *Taufe Christi* und den *Einzug in Jerusalem*. Von besonderer Schönheit ist die Darstellung der *Anbetung der Könige*, die Perelle untypischerweise in eine pittoreske, verschneite Winterlandschaft eingebettet hat. Die filigranen, kahlen Äste bilden ein sehr suggestives und graphisch höchst reizvolles Oberflächenmuster, während die wirkungsvolle Anwendung des weißen Papiertones eine bestechende Lichtwirkung erzeugt. Alle Blätter tragen die Signatur des Künstlers sowie die Verlegeradresse von Le Blond, die laut Nagler auf den frühen Abdrucken Perelles erscheint.

Die vollständige, sechs Darstellungen umfassende Folge in ganz ausgezeichneten bis prachtvollen und teils tonigen Drucken mit Rand um die Plattenkante. Geringfügige Altersspuren, sonst sehr schön erhalten.

GABRIEL PERELLE

(circa 1603 Vernon-sur-Seine(?) – 1677 Paris)

Six Landscapes with Scenes from the Life of Jesus. Six etchings. Each approx. 24 x 31.5 cm. Nagler 19, Le Blanc 39–44. Watermark: three-part coat of arms with lily, star and key.

From the 1630s onwards Gabriel Perelle ran one of the most productive and successful engraving studios in Paris. It soon had numerous employees on its books and was later taken over by his sons, the draughtsmen and printmakers, Adam and Nicolas Perelle. Gabriel arrived in Paris around 1620 and initially worked as valet to the Superintendent of Finances, Charles I, duc de La Vieuville, who recognised his artistic talent and enabled him to train in the studio of Daniel Rabel. Perelle subsequently honed his skills in Simon Vouet's studio. Thanks to his aristocratic patron, the duc de la Vieuville, Perelle later received major commissions for series of prints.

Between 1635 and 1665, the year in which Louis XIV appointed him *Directeur des Plans et des Cartes du Cabinet du Roi*, the artist produced an extensive corpus of prints. Most of these works are landscapes and vedute, some of which are the products of his own imagination while others are topographically concise and frequently embellished with ruins and staffage figures. He also made views of palaces and gardens as well as a number of works with genre scenes and battle motifs.

The present rare series of landscapes shows various scenes from the life of Jesus, including the *Flight into Egypt*, the *Baptism of Christ* and the *Entry into Jerusalem*. Of outstanding beauty is the depiction of the *Adoration of the Magi*, which Perelle has uncharacteristically set in a picturesque snowy winter landscape. The delicate bare branches form a highly evocative and graphically delightful surface pattern, while the very effective use of the white paper tone produces a captivating light effect. All the prints bear the artist's signature and the address of the publisher Le Blond, which, according to Nagler, appears on Perelle's early impressions.

The complete, six-print series is available in very fine to superb and partly tonal impressions with margins around the platemark. Minor ageing, otherwise in excellent condition.

Perelle inuent et fecit
le Blond excud. auec privilege

Perelle jn. et fe
le Blond auec Cum Priuil.

17. ROBERT PICOU
(um 1593 Tours – 1671 Paris)

Les Petits lutteurs. Radierung. 11,1 x 13,9 cm. Robert-Dumesnil 5, Le Blanc 7.

Der in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts tätige Robert Picou war Schüler Jacob Bunels. Vom Leben des Malers und Kupferstechers, der später den Titel *peintre du roi* verliehen bekam, ist nicht sehr viel bekannt. Belegt ist ein Aufenthalt des Künstlers in Rom in den Jahren 1623/26, wo er laut einer Notiz im Pfarrbuch der Kirche Sant'Andrea delle Fratte als Maler des Königs von Spanien tätig war. Zudem soll er freundschaftlich mit Pierre Brebiette verbunden gewesen sein. Robert-Dumesnil listet in seinem Werkverzeichnis insgesamt nur sieben Blätter Picous auf, die wie er anführt sämtlich von größter Seltenheit sind („Elles sont si rares, que M. de Marolles n'en avait pu réunir que trois").

Die meisten von Picous bekannten Blättern nach eigenen Bildideen zeigen Darstellungen von Kindern oder Amoretten, deren rundlichen Körperformen einen großen Wiedererkennungswert besitzen. Während in der vorliegenden Darstellung zwei solcher strammen Knaben miteinander ringen, ist ein Dritter herbeigeeilt und scheint, wild gestikulierend, den entfachten Streit schlichten zu wollen. Der zeichnerische Duktus des kostbaren Blattes mit seinen sorgsam gesetzten Linien, engen, modellierenden Schraffuren und feinen Punktierungen, sowie die Originalität der Ikonographie weisen Picou als einen individuellen und geistreichen Radierer aus.

Ganz ausgezeichneter, kräftiger und leicht toniger Druck mit gleichmäßigem Rand. Minimale Altersspuren, sonst sehr schön erhalten. Aus den Sammlungen Alexandre-Pierre-François Robert-Dumesnil (Lugt 2200) und Prosper de Baudicour (ohne Stempel).

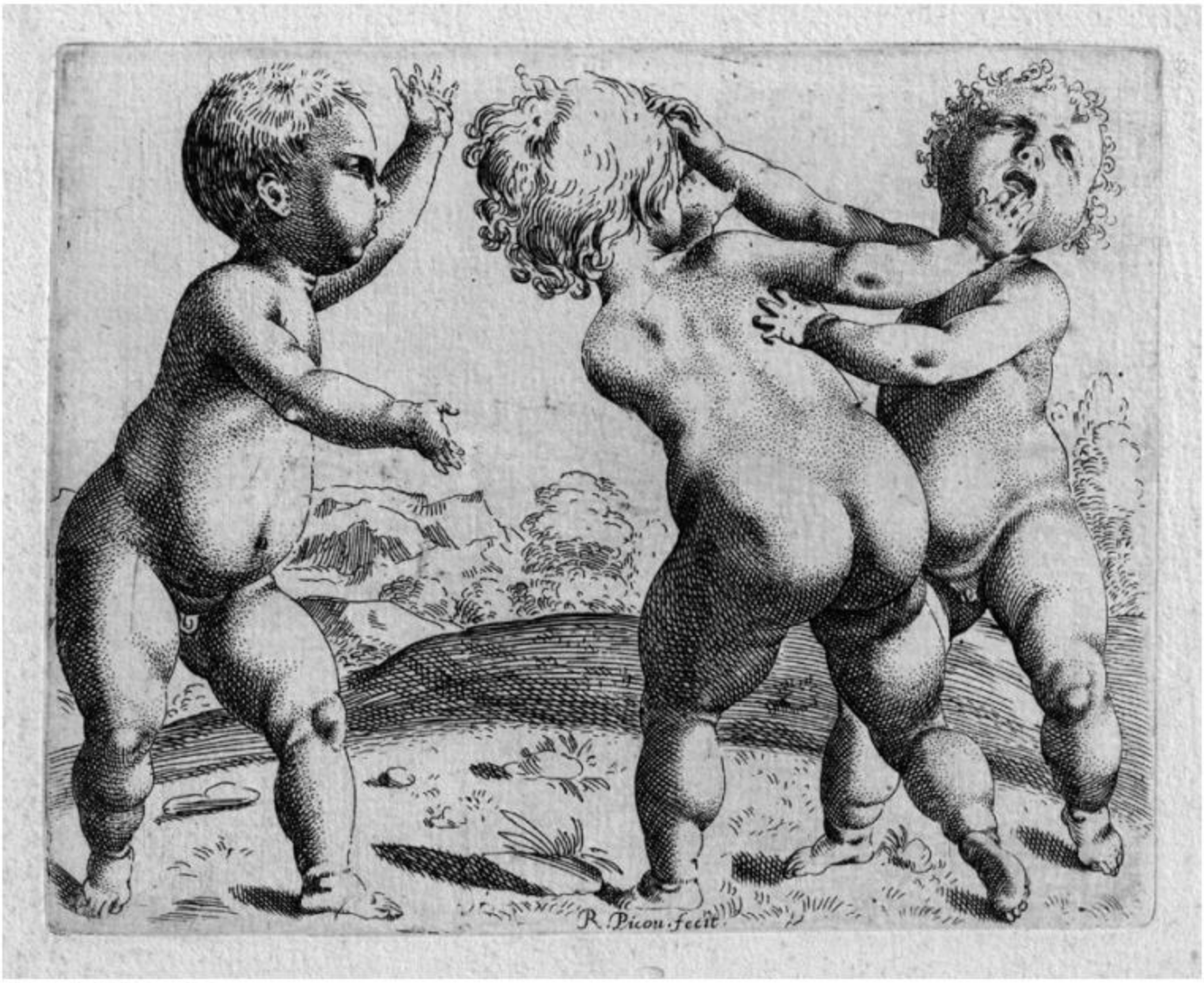
ROBERT PICOU
(circa 1593 Tours – 1671 Paris)

Les Petits Lutteurs. Etching. 11.1 x 13.9 cm. Robert-Dumesnil 5, Le Blanc 7.

Robert Picou studied under Jacob Bunel and was active in the first half of the 17th century. Little is known of the life of this painter and etcher, who in the course of his career was awarded the title of "peintre du roi". Between 1623 and 1626 he was evidently in Rome, where a note in the parish records of the church of Sant'Andrea delle Fratte indicates that he was employed as a painter for the king of Spain. He is also thought to have been friends with Pierre Brebiette. In his catalogue of works Robert-Dumesnil lists just seven prints by Picou, all of which he records as being of the utmost rarity ("*Elles sont si rares, que M. de Marolles n'en avait pu réunir que trois*").

Most of the works known to be by Picou after his own inventions are images of children or cupids, whose plump bodies are an easily recognisable characteristic. Here two sturdily built boys are wrestling with each other, while a third, gesticulating wildly, appears to be trying to settle the dispute between them. The drawing style of this exquisite print with its carefully applied lines, narrow modelling hatching and fine stippling, together with the very original iconography, reveal Picou to be an inventive and inspired etcher.

A very fine and strong impression, printed with delicate tone; with even margins. Minor ageing, otherwise in excellent condition. From the collections of Alexandre-Pierre-François Robert-Dumesnil (Lugt 2200) and Prosper de Baudicour (without stamp).



Originalgröße / Actual size

Dats de Bruydt daermen om danst

18. SALOMON SAVERIJ
(1594 – um 1678, Amsterdam)

Ein Offizier überreicht einer jungen Frau eine Münze („Dats de Bruydt daermen om danst"). Radierung und Grabstichel nach Pieter Quast. 29 x 19,5 cm. Hollstein 94.

Die moralisierende Darstellung geht auf ein Gemälde des Pieter Quast zurück, dessen Komposition in abgewandelter Form die beiden Protagonisten unseres Blattes und einen rauchenden Mann in einem Interieur darstellt (Schloss Charlottenburg, Berlin). Der tiefere Sinn der etwas kryptischen niederländischen Unterschrift lautet: Alles dreht sich um Geld in der Welt. Der ostentativ und kostbar gekleidete, fesche Offizier reicht einer hübschen jungen Frau ein Geldstück und versucht sie damit gefügig zu machen, wodurch die Szene eine eindeutig erotische Komponente erhält. Die nicht weniger prunkvoll gekleidete Adressatin hält mit ihrer Rechten einen mit Quasten verzierten Geldbeutel, was als Anspielung auf ihre Tätigkeit als Freudenmädchen zu deuten ist.

Unser Blatt bildet das Pendant zu einer Radierung (Hollstein 95), die einen rauchenden Dandy zeigt und als Allegorie der eitlen Zeitverschwendung zu verstehen ist (siehe *Spiegel van Alledag. Nederlandse genreprenten 1550–1700*, bearb. von E. de Jongh, G. Luijten, Rijksmuseum, Amsterdam 1997, S. 233–35, Nr. 46). Die Darstellung ist in einer detaillierten und feinteiligen Radiertechnik ausgeführt, die vor allem in der sehr gekonnten und abwechslungsreichen Stoffbehandlung wirkungsvoll zum Tragen kommt. Salomon Saverij war der Sohn des flämischen Malers und Kupferstechers Jacob Saverij d. Ä., der 1591 die Amsterdamer Bürgerrechte erhielt. Er schuf ein umfangreiches und technisch versiertes druckgraphisches Œuvre, darunter Allegorien, historische Darstellungen, Kostüm- und Genreblätter, sowie Porträts, jedoch ist die vorliegende Radierung selten.

Ausgezeichneter, scharfer Druck, bis auf die Plattenkante beschnitten. Geringfügige Altersspuren, vereinzelte Montierungsreste, sonst sehr gut erhalten.

SALOMON SAVERIJ
(1594 – circa 1678, Amsterdam)

An Officer Hands a Young Woman a Coin ("Dats de Bruydt daermen om danst"). Etching and burin after Pieter Quast. 29 x 19.5 cm. Hollstein 94.

This moralising depiction is based on a painting by Pieter Quast, the modified composition of which shows the two protagonists in this print together with a man smoking in an interior setting (Schloss Charlottenburg, Berlin). The deeper meaning of the somewhat cryptic Dutch caption is that money makes the world go around. The stylish officer in his expensive and ostentatious attire hands a young woman a coin to make her submit to his will – a gesture with a clearly erotic overtone. No less splendidly dressed herself, she holds a tasselled purse in her right hand, which alludes to her activity as a woman of easy virtue.

This work is the companion piece to an etching (Hollstein 95) showing a dandy smoking, which can be seen as an allegory of the idle wasting of time (see *Spiegel van Alledag. Nederlandse genreprenten 1550–1700*, edited by E. de Jongh, G. Luijten, Rijksmuseum, Amsterdam 1997, pp. 233–35, no. 46). The artist has employed a detailed and intricate etching technique which is particularly effective in the very skilful and varied treatment of the textures. Salomon Saverij was the son of the Flemish painter and engraver, Jacob Saverij the Elder, who was given the freedom of the city of Amsterdam in 1591. He left an extensive, technically sophisticated corpus of prints including allegories, historical representations, costume and genre scenes as well as portraits. The present etching is nonetheless rare.

A very fine, crisp impression, trimmed to the platemark. Minor ageing, occasional remains of old hinges, otherwise in excellent condition.

19. ELISABETTA SIRANI
(1638–1665, Bologna)

Die heilige Maria Magdalena, ein Kruzifix verehrend. Pinsel in Braun über einer leichten Vorzeichnung in Rötel. 18 x 13 cm.

Elisabetta Sirani gehörte um die Mitte des 17. Jahrhunderts unbestritten zu den angesehensten jungen Künstlerinnen Italiens und war mit ihrer von barockem Pathos getragenen Malerei sehr einflussreich. Die Karriere dieser „Pittrice Eroina", wie ihr erster Biograph Carlo Cesare Malvasia (1616–1693) sie in seiner 1678 erschienenen Vitensammlung *Felsina Pittrice* nannte, nahm ihren Ursprung im Studio ihres Vaters, dem Maler Giovanni Andrea Sirani, der bis 1642 zu den engsten Mitarbeitern Guido Renis gehört hatte und nach dessen Tod eine eigene Werkstatt gründete, in der er unter anderem drei seiner Töchter in der Kunst der Malerei unterrichtete. Elisabetta profitierte von dem elitären Auftraggeberkreis aus Adeligen und Gelehrten um den Vater und lieferte bereits mit siebzehn Jahren erfolgreich erste Auftragsarbeiten ab. Im folgenden Jahrzehnt stieg sie zu einer der gefragtesten Bologneser Künstlerinnen auf, die unter anderem Cosimo III. de' Medici, den späteren Großherzog der Toskana, zu ihren Mäzenen zählen konnte. 1662 übernahm sie die Leitung der väterlichen Werkstatt und bildete dort nun einige Jahre selbst Malerschülerinnen aus, bevor eine plötzliche Erkrankung – und nicht, wie zuerst vermutet, eine Vergiftung – ihrem Leben im Jahr 1665 mit nur 27 Jahren ein Ende setzte.

Für den Entstehungsprozess von Elisabettas Gemälden waren gezeichnete Vorstudien nachweislich äußerst bedeutsam – die Künstlerin fertigte anscheinend für jede ihrer Kompositionen zahlreiche vorbereitende Zeichnungen an, die sich auf einzelne Figuren oder auf größere Figurengruppen sowie die Gesamtkomposition konzentrierten. Dabei bediente sie sich einer breiten Variation von zeichnerischen Techniken und wechselnden Kombinationen von Tusche, Feder, Graphit und Kreide. Besonders charakteristisch sind jedoch ihre mit souveränem Strich ausgeführten Pinselzeichnungen, die unter der Tusche teils lediglich leichte Vorzeichnungen in Kohle oder, wie im vorliegenden Beispiel, in Rötel erkennen lassen. Das treffsicher und souverän ausgeführte kleine Studienblatt zeigt die heilige Maria Magdalena recto und verso, jeweils mit einem Kruzifix in den Händen, einmal innig an die Brust gedrückt und einmal, wie im Begriff, das Kreuz zu küssen. Ein Vergleich der vorliegenden Arbeit mit anderen bekannten Zeichnungen Siranis, beispielsweise einer Studie mit der Heiligen Familie (Florenz, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, Inv. Nr. 4534 S) oder einer Darstellung mit dem Johannesknaben (London, Royal Collection, Windsor Library, Inv. Nr. 6377) belegt die Autorschaft Siranis auf überzeugende Weise. Literatur: Adelina Modesti, *Elisabetta Sirani 'Virtuosa'. Women's Cultural Production in Early Modern Bologna*, Turnhout 2014, bes. S. 118ff.

ELISABETTA SIRANI
(1638–1665, Bologna)

St. Mary Magdalene, Venerating a Crucifix. Brush drawing in brown over a light preliminary sketch in red chalk. 18 x 13 cm.

Around the middle of the 17th century Elisabetta Sirani was indisputably one of the most respected young artists in Italy and her style of painting with its distinct Baroque pathos proved highly influential. This "pittrice eroina", as her first biographer Carlo Cesare Malvasia (1616–1693) called her in his collection of biographies *Felsina Pittrice* published in 1678, began her career in the studio run by her father, the painter Giovanni Andrea Sirani. He had been one of Guido Reni's closest associates up to 1642 and set up his own studio after Reni's death in which he gave painting lessons, amongst others, to three of his daughters. Elisabetta profited from the elite circle of aristocratic and scholarly clients with whom her father dealt, successfully completing her first commissions at the tender age of seventeen. In the decade that followed she became one of the most sought-after artists in Bologna, numbering Cosimo III de' Medici, the later Grand Duke of Tuscany, among her patrons. In 1662 she took charge of her father's studio and for a number of years trained students of painting herself before a sudden illness – and not, as originally suspected, poison – ended her life in 1665 when she was a mere 27 years of age.

Elisabetta is known to have set great store by preliminary drawings when working on her paintings. She apparently produced numerous preparatory studies for each of her compositions, in which she concentrated on individual figures or large groups of figures as well as on the overall composition. In doing so she employed a wide variety of drawing techniques and used alternating combinations of ink, pen, pencil and chalk. Most characteristic of all, however, are her brilliantly finished point-of-brush drawings, which in some cases reveal only light preliminary drawings in charcoal beneath the ink or, as in the present case, in red chalk. This concise and superbly executed little study sheet shows St. Mary Magdalene recto and verso, each showing her holding a crucifix, in one case pressed fervently to her bosom and, in the other, as she is about to kiss it. A comparison between the present work and other autograph drawings by Sirani, for instance a study of the Holy Family (Florence, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. no. 4534 S) and a depiction of the Infant St. John (London, Royal Collection, Windsor Library, inv. no. 6377) provides convincing proof of Sirani's authorship. Literature: Adelina Modesti, *Elisabetta Sirani 'Virtuosa'. Women's Cultural Production in Early Modern Bologna*, Turnhout 2014, esp. p. 118ff.

20. CLAUDE VIGNON
(1593 Tours – 1670 Paris)

Die Anbetung der Könige. Radierung. 24,1 x 20,5 cm. 1619. Robert-Dumesnil 2 I (von II), Pacht Bassani 36 I (von II).

Claude Vignons seltene Radierung mit der *Anbetung der Könige* gilt mit Recht als eines seiner graphischen Hauptwerke. Die eigenwillige Interpretation dieses entscheidenden Moments der Heilsgeschichte strahlt eine ganz besondere Magie aus. Wirkungsvoll treten die einzelnen Protagonisten aus dem dämmrigen, fast gespenstisch wirkenden Licht des Stalles hervor. Sehr eindrucksvoll ist die hagere, hochgewachsene Gestalt des Königs Balthasar rechts vorne, dessen markante, zackige Krone sehr exotisch wirkt. Das im Gegensinn signierte und auf das Jahr 1619 datierte Blatt entstand während Vignons ersten Aufenthalts in Rom und liegt hier im ersten Druckzustand vor. Zu einem späteren Zeitpunkt wurde die Arbeit wohl fälschlich Pietro Testa zugeordnet, woraufhin im zweiten Druckzustand der Name Vignons und das Datum gelöscht und unterhalb der Darstellung durch „Pietro Testa inv. e fece" ersetzt wurden.

Die Komposition geht auf eine eigenhändige Zeichnung Vignons zurück, welche sich heute im Cabinet des Dessins im Pariser Louvre befindet (Feder in Braun, 24,4 x 19,9 cm, Inv. Nr. 22196). Zeichnung und Radierung wiederum bildeten höchstwahrscheinlich die Vorlage für eines der frühen Gemälde des Künstlers. Das ebenfalls auf 1619 datierte Werk *Die Anbetung der Könige* wird heute im Dayton Art Institute in Ohio aufbewahrt (198 x 139 cm, Leinwand, Inv. Nr. 63.110). Laut Paola Pacht Bassani lässt ein Vergleich von verschiedenen Bilddetails den Schluss zu, dass die Radierung zeitlich zwischen die Zeichnung und das Gemälde einzuordnen ist und nicht, wie so oft, erst nach der Fertigstellung des Gemäldes entstand.

Claude Vignon wurde bei Jacob Bunel in Tours und Georges Lallemant in Paris ausgebildet. Er ging 1617 nach Rom, wo sein Stil wesentlich vom Caravaggismus geprägt wurde. Nach seiner im Jahre 1623 erfolgten Rückkehr nach Paris entwickelte Vignon sich zu einem äußerst produktiven und angesehenen Maler. Zu seinen Förderern gehörten Ludwig XIII. und Kardinal Richelieu. Vignons druckgraphisches Œuvre hingegen ist mit nur siebenundzwanzig von Robert-Dumesnil verzeichneten Arbeiten eher klein.

Ganz ausgezeichneter, toniger Druck mit Spuren eines Rändchens um die Einfassung. Minimale Alters- und Gebrauchsspuren, sonst sehr schön erhalten. Literatur: Paola Pacht Bassani, *Claude Vignon, 1593–1670,* Paris 1993, S. 186–189, Nr. 36.

CLAUDE VIGNON
(1593 Tours – 1670 Paris)

Adoration of the Magi. Etching. 24.1 x 20.5 cm. 1619. Robert-Dumesnil 2 I (of II); Pacht Bassani 36 I (of II).

Claude Vignon's rare etching of the *Adoration of the Magi* is justifiably regarded as one of his major achievements as a printmaker. His unconventional interpretation of this crucial moment in the history of salvation exudes a great appeal. The protagonists emerge individually and with great effect from the gloomy and somewhat eerie light of the stable. The tall, gaunt figure of King Balthazar in the right foreground, whose striking pointed crown looks quite exotic, is very impressive. The print, signed in reverse and dated 1619, arose during Vignon's first stay in Rome and is on offer here in the first state. Later on the work was falsely attributed to Pietro Testa, whereupon Vignon's name and date were deleted and replaced by "Pietro Testa inv. e fece" in the second state.

The composition is based on one of Vignon's own drawings which is now in the Cabinet des Dessins of the Louvre in Paris (pen and brown ink, 24.4 x 19.9 cm, inv. no. 22196). The drawing and etching, in turn, probably served as the model for one of the artist's early paintings. The work *Adoration of the Magi*, which also dates to 1619, is now in the Dayton Art Institute in Ohio. According to Paola Pacht Bassani, a comparison between the various details in the images permits the conclusion that the etching was made some time between the drawing and the painting and not, as is very often the case, after the completion of the painting.

Claude Vignon was trained by Jacob Bunel in Tours and Georges Lallemant in Paris. In 1617 he went to Rome, where his style was greatly influenced by Caravaggism. Having returned to Paris in 1623, Vignon became a highly prolific and respected painter, Louis XIII and Cardinal Richelieu being among his patrons. His printed oeuvre, by contrast, is quite small; Robert-Dumesnil records just twenty-seven prints.

A very fine, tonal impression with traces of a thread margin around the framing line. Minor ageing and minimal traces of handling, otherwise in excellent condition. Literature: Paola Pacht Bassani: *Claude Vignon, 1593–1670,* Paris 1993, pp. 186–189, no. 36.

21. JAN WORST
(tätig um 1645–1686)

Blick auf einen Wasserfall. Pinsel in Grau über Graphit, Einfassungslinie in brauner Feder. 51 x 38 cm. Wasserzeichen: Gekröntes Straßburger Wappen.

Die Zeichnungen der niederländischen Italianisanten zeichnen sich durch eine gewisse stilistische Einförmigkeit aus, was die Zuschreibung an einzelne Künstler erschwert. Es handelt sich um flott gezeichnete, direkt vor der Natur entstandene Studien, die in ihrem skizzenhaften Duktus einen gewissen stereotypen Charakter besitzen und somit weniger über die persönliche Handschrift eines Künstlers aussagen. Unsere Zeichnung eines Wasserfalls lässt sich jedoch gut mit ähnlichen Arbeiten von Adam Pynacker, Johannes Jansz. Collaert und Jan Worst vergleichen. Entsprechend der Arbeitspraxis vieler Italianisanten jener Epoche verwendete der Autor unseres Blattes einen großformatigen Bogen Zeichenpapier, der in der Mitte gefaltet ist. Die breiten, wuchtigen Lavierungen der Felsblöcke im Vordergrund, die duftige, transparente Wiedergabe des Laubes und die Weise, wie einzelne kahle Äste mit dem Pinsel linear behandelt und visuell hervorgehoben sind, verleihen dem Blatt den Eindruck unmittelbarer Naturbeobachtung und ein hohes Maß an Spontaneität.

Aufgrund stilistischer Analogien mit einigen Studienblättern im Crocker Art Museum und im Groninger Museum erscheint eine Zuschreibung an Jan Worst plausibel, der von circa 1645 bis etwa 1686 tätig war (siehe Ausstellungskatalog *Tekenen van Warmte*, bearb. von Peter Schatborn, Rijksmuseum Amsterdam 2001, S. 131, Abb. F und G). Der Künstler, von dem nur spärliche biographische Daten überliefert sind, verbrachte wie so viele seiner niederländischen Kollegen längere Zeit in Italien, wo er von etwa 1645 bis 1655 verblieb.

JAN WORST
(active around 1645–1686)

View of a Waterfall. Brush in grey over graphite, framing line in pen and brown ink. 51 x 38 cm. Watermark: Crowned Strasbourg coat of arms.

One of the striking features of drawings by the Dutch Italianates is a certain uniformity of style, which makes it difficult to attribute individual works to specific artists. These are spontaneous studies sketched directly from nature which have a certain stereotyped character and thus tell us less about the personal style of an artist. The present drawing of a waterfall can readily be compared to works by Adam Pynacker, Johannes Jansz. Collaert and Jan Worst which are in very similar vein. In line with the working practice of many Italianates at the time the author of this study has used a large-format sheet of drawing paper folded in the middle. The sweeping, powerful washes of the boulders in the foreground, the airy, transparent rendering of the foliage and the linear brush treatment and visual highlighting of individual bare branches point to a close observation of nature and a spontaneous execution.

Given the stylistic analogies with a number of studies in the Crocker Art Museum and Groninger Museum, it seems plausible to attribute the work to Jan Worst, who was active from circa 1645 to around 1686 (see exhibition catalogue *Tekenen van Warmte*, ed. by Peter Schatborn, Rijksmuseum Amsterdam 2001, p. 131, figs. F and G). Few details are known of the life of the artist who, like so many of his fellow Dutch artists, was in Italy for an extended period, staying there from about 1645 to 1655.

18. Jahrhundert

22. JOHANN FRIEDRICH BAUSE

(1738 Halle – 1814 Weimar)

Der Totenkopf eines sieben Monate alten Kindes. Radierung nach Adam Friedrich Oeser, in Eisenrot gedruckt. 12,5 x 18,7 cm. 1791. Keil 22, Meyer, *Allgemeines Künstler-Lexikon* 22 II.

Mit liebevoller Aufmerksamkeit und großer graphischer Delikatesse hat Johann Friedrich Bause den Schädel eines sieben Monate alten Kindes dargestellt. Als Modell diente ihm eine detaillierte Vorzeichnung seines in Leipzig tätigen Kollegen Adam Friedrich Oeser (1717–1799). Die fein verästelten Blutgefäße an Stirn und den Schläfen und die rötlich schimmernde Textur des kleinen Schädels, an dem der Abdruck der Kopfhaut noch sichtbar ist, sind akribisch, fast ehrfurchtsvoll wiedergegeben und zeugen gleichzeitig von einem naturwissenschaftlichen Interesse, das typisch ist für das Zeitalter der Aufklärung. Durch die wirkungsvolle *mise-en-page* vor einem leeren Hintergrund atmet die Darstellung eine stille, feierliche Kraft.

Im übertragenen Sinne ist der kleine Totenkopf eine Metapher der Unwägbarkeit des Lebens. Bause verneigt sich vor dieser philosophischen Erkenntnis und erinnert an ein neugeborenes Wesen, das über Nacht aus dem Leben weggerafft wurde. Das in Rot gedruckte Blatt, das in einer sehr differenzierten Punktiertechnik behandelt ist, liegt im zweiten Druckzustand vor und überträgt die zeichnerische Brillanz des Originals auf kongeniale Weise in das Medium der Reproduktionsgraphik. Neben der vorliegenden Fassung sind Varianten in Braun und mehrfarbige Abdrucke in Purpurrot und Gelb bekannt.

Prachtvoller Druck mit breitem Rand. Ganz leicht stockfleckig, sonst in vorzüglicher und originaler Erhaltung.

JOHANN FRIEDRICH BAUSE

(1738 Halle – 1814 Weimar)

Skull of a Seven-Month-Old Child. Etching after Adam Friedrich Oeser, printed in iron red. 12.5 x 18.7 cm. 1791. Keil 22, Meyer, *Allgemeines Künstler-Lexikon* 22 II.

Johann Friedrich Bause has portrayed the skull of a seven-month-old child with loving care and great graphic delicacy. A detailed preliminary drawing by Adam Friedrich Oeser (1717–1799), a fellow artist active in Leipzig, served as a model. The finely ramified blood vessels on the forehead and temples and the shimmering reddish texture of the little skull, on which the impression of the scalp is still visible, are rendered meticulously and with great reverence. The work thus testifies to the scientific interest that was characteristic of the Age of Enlightenment. The effective *mise-en-page* against an empty background gives the depiction a quiet, spiritual strength.

In a figurative sense the little skull is a metaphor for the uncertainty of life. In deference to this philosophical perception Bause commemorates the life of a new-born child that has been carried off by death overnight. The sheet, printed in red and treated in a very subtle stippling technique, which is on offer here in the second state, consummately transfers the brilliant draughtsmanship of the original to the medium of reproductive printmaking. In addition to the present version other variations are known to exist in brown and in combinations of crimson and yellow.

A superb impression with wide margins. Slightly foxed, otherwise in excellent, pristine condition.

23. JEAN-ACHILLE BELLANGER

(tätig in Paris 1745–1770)

Der Zinsgroschen. Radierung. 4,5 x 15 cm. 1745.
Le Blanc 6, Inventaire du Fonds Français 5.

Über das Leben und die künstlerische Laufbahn von Jean-Achille Bellanger ist bis heute nur sehr wenig bekannt. Er war Stellvertreter des königlichen Verwalters im Pariser Châtelet und wird in Künstlerlexika als Zeichner und Amateur-Radierer geführt, wobei Marcel Roux im Inventaire du Fonds Français lobend feststellt: „Un amateur, mais un artiste (il est même plus artiste que bien des professionnels, qui ne sont souvent que des ouvriers d'art plus ou moins habiles)". Der Autor verzeichnet insgesamt einundzwanzig kleine Radierungen von Bellangers Hand, „gravées avec beaucoup d'intelligence et de goût". Seine Arbeiten sind äußerst selten, nur im Département des Estampes der Bibliothèque nationale de France hat sich ein kompletter Satz seiner Radierungen erhalten.

Bellanger beschäftigte sich vorwiegend mit religiösen Sujets aus dem Neuen Testament und schuf unter anderem einen druckgraphischen Zyklus der Sieben Sakramente. Das vorliegende Blatt mit der Darstellung von Christus mit dem Zinsgroschen, von einer Gruppe von Pharisäern umgeben, ist nicht nur bemerkenswert durch seine große Seltenheit, sondern besticht auch durch das ungewöhnliche Format und die technische Finesse, mit der der Künstler die kleinteilige Szene geschaffen hat. Die kleine Kupferplatte ist am blanken oberen und rechten Rand nicht beschnitten und die dort sichtbaren Strichproben sind ein Indiz dafür, dass es sich um einen Probedruck eines ersten Druckzustandes handelt.

Ausgezeichneter Druck mit Rand um die deutlich zeichnende Plattenkante. Minimale Erhaltungsmängel, sonst in sehr schöner Erhaltung. Aus der Sammlung François Heugel, Paris (Lugt 3373).

JEAN-ACHILLE BELLANGER

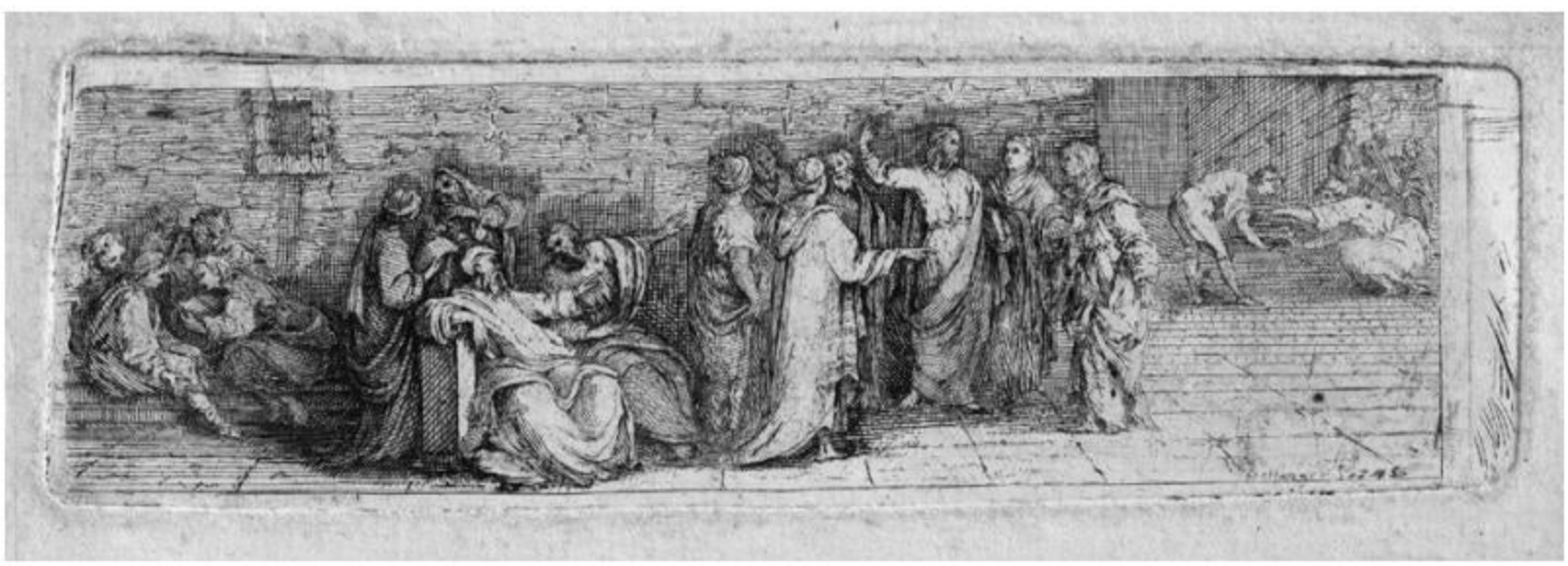
(active in Paris between 1745 and 1770)

The Tribute Money. Etching. 4.5 x 15 cm. 1745.
Le Blanc 6, Inventaire du Fonds Français 5.

Very little is known to date about the life and artistic career of Jean-Achille Bellanger. He was deputy to the royal administrator at the Paris Châtelet and entries in artists' encyclopaedias describe him as a draughtsman and amateur etcher. Writing for the Inventaire du Fonds Français, Marcel Roux lauds him as "un amateur, mais un artiste (il est même plus artiste que bien des professionnels, qui ne sont souvent que des ouvriers d'art plus ou moins habiles)". The author records a total of twenty-one small etchings by Bellanger, "gravées avec beaucoup d'intelligence et de goût". His works are of the utmost rarity; a complete set of his etchings is only available in the Département des Estampes of the Bibliothèque nationale de France.

Bellanger concerned himself primarily with religious themes from the New Testament, creating inter alia a series of prints devoted to the Seven Sacraments. The present print depicting Christ with the tribute money surrounded by a group of Pharisees is not only remarkable for its great rarity, but also for the unusual format and the technical sophistication with which the artist has composed the little scene. The small plate is not trimmed in the empty upper and right margins and the needle scratches visible there indicate that this is a trial proof of the first state.

A very fine impression with margins around the distinct platemark. Slight condition problems, otherwise in excellent condition. From the collection of François Heugel, Paris (Lugt 3373).



Originalgröße / Actual size

LE SORT DES ARTISTES

24. JOHAN FREDERIK CLEMENS

(1748 Gollnow – 1831 Kopenhagen)

Le Sort des Artistes. Radierung und Kupferstich. 17,5 x 22,8 cm. 1786. Nicht bei Nagler und Le Blanc, Leo Swane, *J.F. Clemens: Biografi samt Fortegnelse over hans Kobberstik*, Kopenhagen 1929, 221 III (von IV).

Die satirische, mit bissigem Spott verfasste Darstellung „Le Sort des Artistes" geht auf eine Invention des neoklassizistischen dänischen Malers Nicolai Abraham Abildgaard (1743–1809) zurück und thematisiert die Geringschätzung, die der Künstler erfuhr und als allgemeine Ignoranz des Publikums wertete. Vor einem auf einer Staffelei ausgestellten Gemälde hat sich eine aufgeregte Gruppe wild gestikulierender Gestalten zusammengefunden, um sich über das dargebotene Kunstwerk auszulassen. Der eselsohrige Midas, Personifikation der Torheit, weist ebenso wie die schwebende Verkörperung des Neides auf die vermeintlichen Fehler des Gemäldes hin; im Hintergrund stehen Betrachter mit Schweins- und Schafsköpfen, eine Gans gackert aufgeregt. Hinter dem Gemälde versteckt, verschließt indessen der Künstler seine Ohren vor den Worten der Kritiker, die seine Arbeit verhöhnen. Auf der linken Seite steht Minerva, die römische Schutzgöttin der Künste, in der Menge und betrachtet nachdenklich die Szene. Abildgaards Vorlage, die Johan Frederik Clemens kongenial ins Medium der Druckgraphik übersetzt hat, wird so zu einer gesellschaftskritischen Satire, die auch heute nichts von ihrer Gültigkeit verloren hat. Das Blatt ist selten und besticht durch seine feinteilige, sehr differenzierte Technik.

Der aus Deutschland stammende Johan Frederik Clemens zählte zu den erfolgreichsten Kupferstechern seiner Zeit. Er wurde bei Johann Martin Preisler ausgebildet und hielt sich zu Studienzwecken mehrere Jahre in Paris, Genf, Berlin und London auf. In Paris, wo er 1773–77 verblieb, wurde er maßgeblich von dem eleganten französischen Stil beeinflusst und genoss die Protektion von Johann Georg Wille. Nach seiner Rückkehr nach Kopenhagen erhielt Clemens 1779 eine Berufung als Hofkupferstecher. Eine weitere Auslandsreise führte ihn 1788 nach Berlin, wo er vier Jahre ansässig blieb und enge freundschaftliche Kontakte zu namhaften Künstlern wie Johann Gottfried Schadow, Christian Bernhard Rode und Daniel Chodowiecki unterhielt. Im Jahre 1786 wurde Clemens in Abwesenheit zum Mitglied der Kopenhagener Akademie erwählt, in der Folgezeit entwickelte er sich zu einem angesehenen und einflussreichen Mitglied dieser Institution.

Prachtvoller, kräftiger und gegensatzreicher Druck mit schmalem Rand um die deutlich zeichnende Plattenkante, vor der finalen Hinzufügung der Künstlernamen. Nur minimale Alterspuren, sonst in vorzüglicher Erhaltung. Aus der Sammlung Benjamin Wolff (1790 Kopenhagen – 1866 Engelholm, Lugt 420).

JOHAN FREDERIK CLEMENS

(1748 Gollnow – 1831 Copenhagen)

Le Sort des Artistes. Etching and engraving. 17.5 x 22.8 cm. 1786. Not in Nagler or Le Blanc, Leo Swane, *J.F. Clemens: Biografi samt Fortegnelse over hans Kobberstik*, Copenhagen 1929, 221 III (of IV).

This depiction of "Le Sort des Artistes", satirical in intent and full of derisive scorn, has its roots in a work by the neoclassical Danish painter, Nicolai Abraham Abildgaard (1743–1809), and expresses the contempt felt by the artist for the ignorance of the general public. An excited group of wildly gesticulating figures has gathered around a painting exhibited on an easel; they are holding forth on the work displayed and pointing critically at the painting. Midas with his donkey's ears, the personification of stupidity, and the hovering embodiment of envy both point to supposed errors in the painting. Observers with the heads of pigs and sheep stand idly by in the background, while a goose cackles excitedly. The artist, meanwhile, has retreated behind the picture and holds his hands over his ears to avoid listening to the critics ridiculing his work. On the left Minerva, the Roman patron goddess of the arts, appears baffled and observes the scene with a pensive look on her face. Abildgaard's original, which Johan Frederik Clemens has brilliantly translated to the print medium, offers a socially critical satire which has lost none of its validity even today. This rare print is distinguished by its intricate, highly differentiated technique.

Johan Frederik Clemens, who hailed from Germany, was one of the most successful engravers of his time. Having been trained by Johann Martin Preisler, he spent several years studying in Paris, Geneva, Berlin and London. In Paris, where Clemens stayed from 1773–77, he was greatly influenced by the elegant French style and enjoyed the patronage of Johann Georg Wille. After returning to Copenhagen, Clemens was appointed court engraver in 1779. Another journey abroad in 1788 took him to Berlin, where he stayed for four years and became close friends with such famous artists as Johann Gottfried Schadow, Christian Bernhard Rode and Daniel Chodowiecki. In 1786 he was made a member in absentia of the Copenhagen Academy, later becoming a well respected and influential representative of this institution.

A superb, strong and contrasting impression with thread margins around the distinct platemark, before the final addition of the artist's names. Minor ageing, otherwise in excellent condition. From the collection of Benjamin Wolff (1790 Copenhagen – 1866 Engelholm, Lugt 420).

25. GIOVANNI DAVID
(1743 Cabella Ligure – 1790 Genua)

Das Bacchanal. Radierung. 29,9 x 21,2 cm. 1775. Grasso 116.

Das mit Verve und barocker Wucht dargestellte *Bacchanal* stammt aus der venezianischen Schaffenszeit Davids, die einen Höhepunkt in seinem künstlerischen Werdegang markiert. Die Radierung gehört einer Folge von sechs Blatt an, die der Künstler 1775 seinem Förderer, dem Genueser Diplomaten und Mäzen Giacomo Durazzo widmete.

David hat das Motto von Horaz, „Nun vertreibt der Wein die Sorgen", eigenwillig und höchst suggestiv dargestellt. Die nächtliche Szene spielt sich in einem malerischen, verwunschenen Lustgarten ab. Unter einem Baldachin liegen eine nackte Bacchantin, Putten und Satyre kraftlos danieder, vom übermäßigen Weingenuss betäubt. Hinter ihnen lodert ein Feuer, der üppige, wonnige Körper der Frau leuchtet warm aus der Dunkelheit hervor. Alle Protagonisten sind in einen tiefen, bleischweren Schlaf versunken, dennoch ist das Geschehen von einer fieberhaften inneren Unruhe belebt. Zahlreiche Attribute, wie eine Panflöte, ein Tamburin und ein Thyrsusstab liegen achtlos verstreut am Boden. Eine bekränzte Herme mit einer verschmitzt lächelnden Bacchusfigur überragt die bacchantische Szene. Im Hintergrund überwältigt ein lüsterner Satyr eine nackte junge Frau; der aufgewühlte Himmel mit dem blassen Vollmond steht in einem sinnfälligen Bezug zu seinem stürmischen Drängen. Die atmosphärisch aufgeladene Szenerie ist in einem bewegten, temperamentvollen Duktus wiedergegeben, der an die Meister des italienischen *Seicento* erinnert.

Bezeichnenderweise schrieb Malaspina irrtümlich einen Probedruck vor der Schrift dieses Blattes Giovanni Benedetto Castiglione zu. Die tief geätzten Partien im Vordergrund erzeugen ein dramatisches, unruhig flimmerndes Clairobscur, das dem erotischen, rauschhaften Stimmungsgehalt der Darstellung vollends entspricht.

Prachtvoller, gegensatzreicher Druck mit feinem Rändchen. Minimale Randläsuren, sonst sehr gut erhalten.

GIOVANNI DAVID
(1743 Cabella Ligure – 1790 Genoa)

Bacchanal. Etching. 29.9 x 21.2 cm. 1775. Grasso 116.

This bacchanal, rendered with great verve and Baroque intensity, stems from Giovanni David's Venetian period, which marked a high point in the artist's career. The etching belongs to a set of six which David dedicated to his patron, the Genoese diplomat Giacomo Durazzo, in 1775.

The artist has interpreted Horace's motto "Wine drives dull care away" in an unconventional and highly suggestive manner. The night-time scene takes place in a picturesque, enchanted pleasure garden. Lying sprawled beneath a baldachin are a naked female bacchant, putti and satyrs, all of whom are intoxicated by their excessive consumption of wine. Behind them a fire is blazing and the woman's curvaceous, voluptuous body shines out warmly from the darkness. All the protagonists are sunk in a deep, leaden sleep, and yet the scene is animated by a feverish inner restlessness. Numerous attributes, such as a pan flute, a tambourine and a Thyrsus staff, are strewn carelessly on the ground. A herm, topped by a mischievously smiling Bacchus figure crowned with a wreath, towers above the Bacchanalian scene. In the background a lecherous satyr overpowers a naked young woman; the turbulent sky with the pale full moon is a clear allusion to his passionate urge. The atmospherically charged scene is rendered in a brisk, spirited manner reminiscent of the masters of the Italian *Seicento*.

Significantly, Malaspina erroneously attributed a proof before letters of this print to Giovanni Benedetto Castiglione. The deeply etched parts in the foreground produce a dramatic, restlessly flickering chiaroscuro effect which amply reflects the erotic and ecstatic content of the scene.

A superb, contrasting impression with thread margins. Minor blemishes in the margins, otherwise in excellent condition.

26. LOUIS JEAN DESPREZ

(1743 Auxerre – 1804 Stockholm)

Nach. *Bühnenbild für die Oper Frigga*. Aquarell über Umrissradierung. 54,3 x 92,7 cm. (1787). Ausstellungskatalog *Louis Jean Desprez. Tecknare, Teaterkonstnär, Arkitekt*, Nationalmuseum, Stockholm 1992, Abb. S. 82.

Die besonders eindrucksvolle und monumentale Umrissradierung ist von größter Seltenheit und nur in einzelnen Exemplaren überliefert. Sie zeigt ein Bühnenbild des Louis Jean Desprez für die nordische Oper *Frigga*, deren Libretto vom schwedischen König Gustav III. geschrieben wurde. Desprez war 1784 auf Veranlassung des theaterbegeisterten schwedischen Monarchen als Theaterarchitekt und Bühnenbildner nach Stockholm berufen worden, wo er Dekorationen für das dortige Königliche Theater sowie für Hoffeste, Karussells und ähnliche feierliche Veranstaltungen schuf. Obwohl Desprez' Berufung ursprünglich auf nur zwei Jahre beschränkt war, errang sich der Künstler in kürzester Zeit ein derartiges Renommee, dass 1786 eine Vertragsverlängerung um weitere zwölf Jahre erfolgte. Zahllose bewahrt gebliebene Bühnenentwürfe für das Stockholmer Schauspieltheater, die dortige Oper und die beiden Hoftheater auf Drottningholm und Gripsholm zeugen von Desprez' rastloser Tätigkeit. Der schwedische König Gustav III. war während seiner Regierungszeit, die von 1771 bis 1792 währte, intensiv bestrebt, eine eigene, nationale Theaterkultur zu fördern. Dazu verfasste er auch selbst Libretti zu historisierenden Schauspielen und Opern, die von einem starken Nationalbewusstsein und einem Sinn für Heroismus gekennzeichnet sind.

Im Jahre 1787 wurde Desprez mit dem Entwurf des Bühnenbildes für die historische Komödie *Frigga* beauftragt, die wenig später auch als Oper ihr Debüt erleben sollte. Durch die Öffnung einer gewaltigen Felsenhöhle sehen wir links in jäher perspektivischer Verkürzung einen antiken Tempel, der von korinthischen Säulen getragen wird. Rechts erblickt man einen kleinen See, dessen reglose Oberfläche von einem steilen, felsigen Ufer gesäumt ist. Die ganze Szenerie atmet eine träumerische, entrückte Atmosphäre und wirkt außerordentlich suggestiv. Links vorne, fast versteckt von der wild wuchernden Vegetation aus Staudenpflanzen, Disteln, Sonnenblumen und Rosen, schlummert die Protagonistin Frigga, ein jugendlicher Held erstarrt bei ihrem Anblick. Nicht zuletzt wird die visuelle Prägnanz dieser visionären Traumwelt auch durch das monumentale Format der Radierung erheblich intensiviert.

Der Bühnenbildner Desprez zeigt sich hier auf der ganzen Höhe seiner Kunst. Er muss von der malerischen Symbiose aus bizarren Felsenformationen und einer bühnenhaften Architektur stark fasziniert gewesen sein, denn er verwandte diese Bildidee bei mehreren Gelegenheiten. Die drei frühesten Fassungen entstanden zwischen 1779 und 1784, als der Künstler noch in Italien weilte und in Apulien die Grotte von Polignano besuchte. In der frühen schwedischen Schaffenszeit verwendete Desprez das gleiche Motiv dann für die Opern *Ariadne auf Naxos*, *Armida* und *Frigga* aus den Jahren 1786 und 1787. Offenbar betrachtete Desprez den vorliegenden Bühnenentwurf als besonders gelungen und entschloss sich daher zu seiner Vervielfältigung durch einen Reproduktionsstich. Mit der Ausführung der Umrissradierung wurde Desprez' Schüler Hans Gottlob Hensigen (1766–1805) betraut, von dem nur spärliche biographische Details überliefert sind. Die künstlerisch ungemein qualitätvolle und subtile Kolorierung stammt von der Hand eines weiteren Desprez-Schülers, des schwedischen Architekten, Malers und Zeichners Per Estenberg (1772–1848), der 1791–1802 im Architekturstudio von Desprez tätig war.

Leichte Alters- und Gebrauchsspuren, minimale Erhaltungsmängel entlang der Ränder, der Gesamteindruck jedoch sehr gut; das Kolorit wunderbar leuchtend erhalten. Ein weiteres aquarelliertes Exemplar der vorliegenden Radierung befindet sich im Drottningholms Teatermuseum. Aus den Sammlungen Johan Conrad Spengler, Direktor des königlichen Museums und der Gemäldegalerie Kopenhagen (Lugt 1434, dessen Versteigerung im Oktober 1839, Kopenhagen, Nr. 1190) und Benjamin Wolff (1790 Kopenhagen – 1866 Engelholm, Lugt 420).

26. LOUIS JEAN DESPREZ

(1743 Auxerre – 1804 Stockholm)

After. *Set for the Opera Frigga*. Watercolour over outline etching. 54.3 x 92.7 cm. (1787). Exhibition catalogue *Louis Jean Desprez. Tecknare, Teaterkonstnär, Arkitekt*, Nationalmuseum, Stockholm 1992, fig. p. 82.

This highly impressive monumental outline etching is exceedingly rare, only a few impressions having survived. It shows the set designed by Louis Jean Desprez for the Nordic opera *Frigga*, the libretto for which was written by King Gustav III of Sweden. In 1784 the theatre-loving monarch called Desprez in the function of a theatre architect and stage designer to Stockholm, where the artist devised decorations for the royal theatre as well as for court festivities, carousels and other celebratory events. Although Desprez' appointment was originally limited to two years, his achievements in a very short space of time earned him such a reputation that his contract was extended in 1786 for a further twelve years. Numerous extant stage designs for the Stockholm playhouse, the opera house and the two court theatres at Drottningholm and Gripsholm testify to Desprez' restless activity. During his reign from 1771 to 1792 Gustav III made intensive efforts to promote an independent national theatre culture. To this end he composed libretti for historicising plays and operas, the hallmarks of which were a vibrant national consciousness and a sense of heroism.

In 1787 Desprez was commissioned to design the set for the historical comedy *Frigga*, which shortly after was also premiered as an opera. Through the opening in a huge rock cave we can see on the left, in sharply foreshortened perspective, an ancient temple supported by Corinthian columns. Visible on the right is a little lake, the motionless surface of which is ringed by a steep rocky bank. The entire scene radiates a dream-like, enraptured atmosphere and is extraordinarily evocative. The heroine Frigga lies asleep in the left foreground, almost hidden by rampant vegetation consisting of shrubs, thistles, sunflowers and roses. A young hero stops in his tracks as he catches a glimpse of her. The visual succinctness of this visionary dream world is considerably intensified not least by the monumental format of the etching.

Desprez is at the peak of his art as a stage designer here. He must have been intrigued by the picturesque symbiosis of bizarre rock formations and stage-like architecture, because he used this imagery on several occasions. The three earliest versions arose between 1779 and 1784, when the artist was still in Italy and paid a visit to the grotto at Polignano in Puglia. In his early period in Sweden, Desprez employed the same motif for the operas *Ariadne on Naxos*, *Armida* and *Frigga*, which were staged in 1786 and 1787. He evidently regarded the present stage design as particularly successful and so decided to have a reproductive print made of it. Desprez left the execution of the outline etching to Hans Gottlob Hensigen (1766–1805), of whose life very little is known. The subtle colouring is of outstanding quality and was the work of another of Desprez' students, the Swedish architect, painter and draughtsman, Per Estenberg (1772–1848), who was active in Desprez' studio between 1791 and 1802.

Minor ageing and slight traces of handling, minor defects along the margins but otherwise in very good condition; the colouration is superbly luminous. A further impression of the present etching painted in watercolours is in Drottningholm's Teatermuseum. From the collections of Johan Conrad Spengler, Director of the Royal Museum and the Art Gallery in Copenhagen (Lugt 1434, its auctioning in October 1839, Copenhagen, no. 1190) and Benjamin Wolff (1790 Copenhagen – 1866 Engelholm, Lugt 420).

27. PHILIPPE-AUGUSTE HENNEQUIN

(1762 Lyon – 1833 Tournai)

Diana und Endymion. Radierung. 16,9 x 21,7 cm.
Inventaire du Fonds Français 3.

Der Maler und Graphiker Philippe-Auguste Hennequin war ein Schüler Jacques-Louis Davids. Jules Renouvier schrieb in diesem Zusammenhang: Hennequin „avait embrassé les principes académiques de son maître avec la même rigueur que ses sentiments révolutionnaires". Der Künstler arbeitete nach seiner Lehrzeit als Pensionär an der *Académie de France* in Rom, musste aber 1789 wegen revolutionärer Umtriebe aus Italien flüchten und war in der Folgezeit als Maler in Paris und Lyon tätig. Im Zuge der nach dem 9. Thermidor (27. Juli 1794) einsetzenden Repression wurde Hennequin inhaftiert und entkam schließlich nur durch Vermittlung des Politikers François de Neufchâteau der Hinrichtung. Von da an distanzierte sich Hennequin von jeder Form der politischen Tätigkeit und war während der Periode des Empire ausschließlich als Maler tätig.

Im Auftrag Bonapartes schuf Hennequin monumentale Schlachtenbilder und genoss die Protektion von Vivant-Denon. Der Künstler blieb seiner politischen Gesinnung jedoch treu und folgte seinem Lehrer David nach der Rückkehr der Bourbonen im Jahre 1815 ins belgische Exil. Die Radierungen Hennequins entstammen der Frühzeit des Künstlers und sind von größter Seltenheit. Renouvier verzeichnet insgesamt fünf Arbeiten (J. Renouvier, *Histoire de l'art pendant la Révolution,* Paris 1863), die Bibliothèque Nationale in Paris besitzt lediglich vier Radierungen, darunter die vorliegende Komposition. Das Blatt, das in einer pointierten, verfeinerten Radiertechnik ausgeführt ist, trägt zweimal die Signatur des Künstlers, vielleicht ein Hinweis darauf, dass der Künstler seine Schöpfung offenbar als außerordentlich gelungen betrachtete. In der Eleganz der Figurenauffassung und der kompositorischen Prägnanz entspricht das kleine, kostbare Blatt vollends dem neoklassischen Schönheitsideal.

Prachtvoller, toniger Druck mit gleichmäßigem Rand um die tief eingeprägte Plattenkante. Vollkommen erhalten.

PHILIPPE-AUGUSTE HENNEQUIN

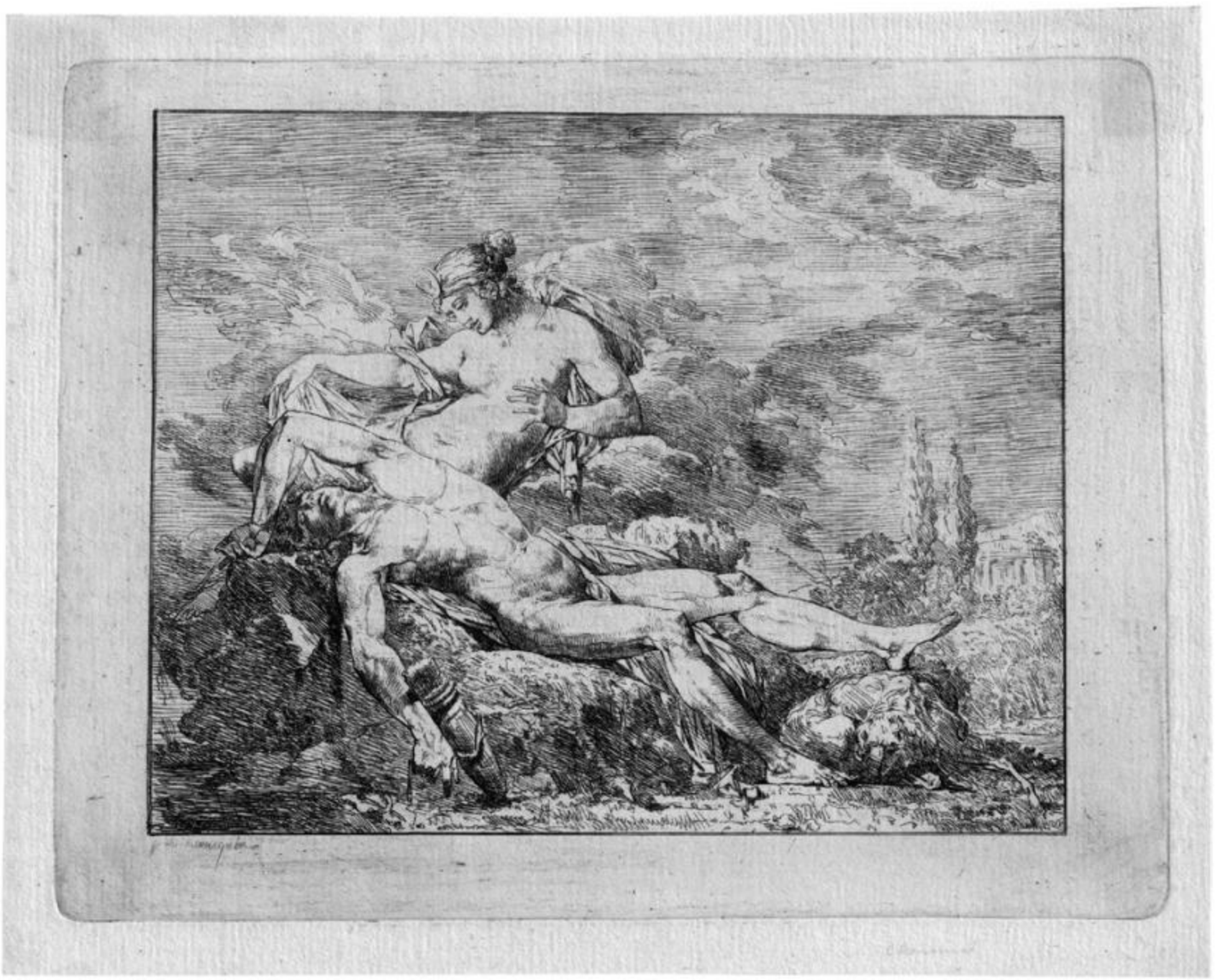
(1762 Lyon – 1833 Tournai)

Diana and Endymion. Etching. 16.9 x 21.7 cm.
Inventaire du Fonds Français 3.

The painter and printmaker, Philippe-Auguste Hennequin, studied under Jacques-Louis David, which prompted Jules Renouvier to remark that he "avait embrassé les principes académiques de son maître avec la même rigueur que ses sentiments révolutionnaires". Having completed his training, the artist was a *pensionnaire* at the *Académie de France* in Rome, but was obliged to flee from Italy in 1789 in the face of revolutionary activities there and subsequently worked as a painter in Paris and Lyon. Hennequin was arrested in the repression which followed the 9th Thermidor (27 July 1794) and only escaped execution thanks to the good offices of the politician, François de Neufchâteau. From then on Hennequin kept well away from any form of political activity, working exclusively as a painter during the Empire period.

Hennequin produced monumental battle scenes at Bonaparte's behest and enjoyed the protection of Vivant-Denon. The artist remained true to his political beliefs, however, joining his teacher David in exile in Belgium after the return of the Bourbons in 1815. Hennequin's etchings date to his early period and are extremely rare. Renouvier records a total of five works (J. Renouvier, *Histoire de l'art pendant la Révolution,* Paris 1863); the Bibliothèque Nationale in Paris has just four etchings, including the present composition. The print on offer here, which has been executed in an incisive and refined etching technique, bears two signatures by the artist, which may be an indication that he was extremely pleased with the work. The elegance of the figure style and the compositional succinctness of this small, precious print are fully in line with the neoclassical ideal of beauty.

A superb impression, printed with delicate tone. With even margins around the distinct platemark. In mint condition.



28. FRANÇOIS HUTIN

(1686–1758, Paris)

Die sieben Werke der Barmherzigkeit. 7 Radierungen. Je ca. 23,3 x 16,4 cm. Inventaire du Fonds Français 1–7, P. de Baudicour 1–7, je I (von II). Wasserzeichen: Fleur-de-lis im Doppelkreis.

Innerhalb des kleinen, etwa ein Dutzend Blätter umfassenden radierten Œuvres des Pariser Malers, Radierers und Bildhauers François Hutin bildet die Folge der *Sieben Werke der Barmherzigkeit* sein unbestrittenes graphisches Hauptwerk. Vor der Kulisse antiker Prachtbauten, Paläste und Obelisken werden in den sieben dargestellten Szenen die Notleidenden ihren Wohltätern gegenübergestellt, die sich ihrer annehmen und dabei die in der Bibel aufgezählten, christlichen Taten der Nächstenliebe, wie das Speisen der Hungernden und das Kleiden der Nackten vollbringen. Technisch zeichnen sich die reizvollen Blätter besonders durch ihre starken Hell-Dunkel-Kontraste und die dicht gesetzten Kreuz- und Parallelschraffuren aus, die teils einen nahezu flirrenden Effekt bewirken.

Obwohl das Thema der sieben Werke der Barmherzigkeit in der französischen Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts wiederholt dargestellt wurde, gelingt Hutin eine höchst eigenwillige und neuartige Formulierung des Stoffes. Die einzelnen Szenen bestechen durch große innere Dynamik und erzählerisches Pathos sowie durch markante Beleuchtungseffekte, die einzelnen Szenen eine fast gespenstische Note verleihen.

François Hutin war zunächst Schüler von Bon Boullogne, später studierte er an der Pariser Akademie und wurde mit zwei Medaillen ausgezeichnet. Im Jahr 1737 folgte Hutin seinem Sohn Charles, Preisträger der Akademie, nach Rom und wurde dort selbst aufgrund seiner „günstigen Anlagen" im fortgeschrittenen Alter von 51 Jahren als *pensionnaire* an die *Académie de France* berufen. Nach sieben Jahren in der Ewigen Stadt kehrte Hutin père nach Paris zurück, wo er bald den Titel eines *peintre du roi de Pologne et duc de Lorraine* verliehen bekam.

Hutins bekannteste Druckfolge sollte zuletzt durch seinen Sohn eine erneute Wiederbelebung erfahren – Charles Hutin fertigte nach dem Tod des Vaters erneut Abzüge der Platten an, überstach dabei jedoch den Buchstaben „F" in der Signatur mit einem „C" und veröffentlichte die Drucke nun unter seinem Namen im Rahmen seiner 1763 erschienenen Serie mit dem Titel *Recueil de différents sujets composés et gravés par Charles Hutin à Dresde*. Bei den hier vorliegenden, nahezu unberührt erhaltenen Blättern handelt es sich jedoch noch um die seltenen Abzüge des ersten, vom Vater herausgegebenen Druckzustandes. Die vollständige Folge kann ohne weiteres als Rarissimum bezeichnet werden.

Ganz ausgezeichnete, kontrastreiche Drucke mit breitem Rand um die gratigen Plattenkanten. Geringfügig fleckig, ein Blatt mit einem kleinen hinterlegten Randeinriss, links mit den Spuren einer alten Albumbindung, weitere geringe Gebrauchsspuren, sonst sehr schöne, einheitliche Exemplare.

Literatur: Elizabeth M. Rudy, "On the Market: Selling etchings in eighteenth-century France", in: Perrin Stein, *Artists and Amateurs. Etching in 18th-century France*, Ausst. Kat. New York, The Metropolitan Museum, New York 2013, S. 49, 120, Kat. Nr. 70.

FR·HVTIN·IN INC·

28. FRANÇOIS HUTIN

(1686–1758, Paris)

The Seven Works of Mercy. Seven etchings. Each approx. 23.3 x 16.4 cm. Inventaire du Fonds Français 1–7, P. de Baudicour 1–7, each I (of II). Watermark: Fleur-de-lis in double circle.

The small corpus of etchings made by the Parisian painter, etcher and sculptor, François Hutin, encompasses around a dozen prints, of which the series entitled *The Seven Works of Mercy* is his undisputed graphic masterpiece. In the seven scenes, set against a background of magnificent ancient buildings, palaces and obelisks, the needy are presented to their benefactors who will look after them and, in doing so, perform Christian acts of charity, such as feeding the hungry and clothing the naked, as related in the Bible. These delightful prints are notable, in particular, for their stark chiaroscuro contrasts and dense cross and parallel hatching, which occasionally generate an almost flickering effect.

Although the theme of the seven works of mercy was frequently treated in 17th and 18th century French art, Hutin gives the subject matter a very novel and highly unconventional twist. The individual scenes are remarkable for their great inner vitality and narrative pathos as well as their striking lighting effects, which occasionally create an almost eerie atmosphere.

Having initially been taught by Bon Boullogne, François Hutin went on to study at the Paris Academy and was later awarded two medals. In 1737 François followed his son Charles, an Academy award winner, to Rome, where – thanks to the "favourable talent" he demonstrated at the advanced age of fifty-one – he was made a pensionnaire at the *Académie de France.* After seven years in the eternal city Hutin père returned to Paris, where he was soon awarded the title of "peintre du roi de Pologne et duc de Lorraine".

Hutin's best-known series of prints was ultimately revived by his son Charles. He reprinted impressions from the plates after his father's death, re-engraved the letter "F" in the signature, changing it into a "C", and published the prints under his own name as part of the series he issued in 1763 entitled *Recueil de différents sujets composés et gravés par Charles Hutin à Dresde.* The present, virtually unspoiled prints are rare impressions of the first state published by his father. The complete series can confidently be described as a rarissimum.

Very fine, contrasting impressions with wide margins around the inky platemarks. Minor staining, one print with a little sealed tear in the margin, with traces of an old album binding on the left, other minor handling marks, otherwise in uniformly excellent condition.

Literature: Elizabeth M. Rudy, "On the Market: Selling etchings in eighteenth-century France", in: Perrin Stein, *Artists and Amateurs. Etching in 18th-century France*, exh. cat. New York, The Metropolitan Museum, New York 2013, p. 49, 120, cat. no. 70.

29. CHARLES FRANÇOIS HUTIN

(1715 Paris – 1776 Dresden)

Der Zeichner. Radierung. 19,5 x 14,1 cm. 1768. P. de Baudicour 20 I (von II).

Der Bildhauer, Maler und Graphiker Charles François Hutin wurde zuerst bei François Lemoine in Paris in die Malerei eingewiesen. 1737 ging er als Pensionär der *Académie de France* nach Rom, wo er bis 1744 verweilen sollte. Unter Anleitung des Sébastien Slodtz widmete sich Hutin hier vor allem der Bildhauerei. Nach seiner Rückkehr nach Paris wurde er 1747 als Vollmitglied in die *Académie royale* aufgenommen. Hutins Karriere nahm kurz darauf eine überraschend glückliche Wende, als er sich 1748 gemeinsam mit seinem Bruder Pierre nach Dresden in die Dienste des Kurfürsten August II. von Sachsen begab. Bis zu seinem Tode sollte er in der sächsischen Residenzstadt tätig sein. Zu Hutins ersten Aufgaben zählte die Mitarbeit an dem von C. H. von Heinecken initiierten Galeriewerk *Recueil d'Estampes d'après les plus célèbres tableaux de la Galerie Royale de Dresde,* dessen erstes Band 1753 erschien. Hutin fertigte die Vorzeichnungen für dieses umfangreiche Tafelwerk an, die von einer Equipe namhafter französischer Reproduktionsstecher in das Medium der Druckgraphik übersetzt wurden. In der Folgezeit tat Hutin sich vor allem als Maler hervor. Im Jahre 1762 wurde er zum Direktor der alten Dresdner Malerakademie ernannt und gleichzeitig zum „Akademiemeister und Historienmaler" bestellt. Nach der 1764 erfolgten Gründung der neuen Akademie stand er dieser Lehranstalt bis zu seinem Tod in einer führenden Position vor.

Hutin schuf in Dresden auch ein kleines eigenes druckgraphisches Œuvre, das er 1763 unter dem Titel *Recueil de différents sujets composés et gravés par Charles Hutin à Dresde* herausgab. Neben Sujets aus der Bibel, der Mythologie und der Antike sowie ornamentalen Darstellungen enthält der Zyklus auch die anmutige Darstellung eines zeichnenden Knaben vor einer antiken Architekturkulisse mit dem Torso von Belvedere und der Statue einer Vestalin im Mittelgrund. Die Radierung wird charakterisiert durch Hutins leichte, bewegliche und abwechslungsreiche Radiertechnik und ihre eng geführten, filigranen Schraffurmuster. Ihr verfeinerter, eleganter Klassizismus ist kennzeichnend für die Ära Ludwigs XV. Es handelt sich um einen äußerst seltenen Frühdruck des Blattes vor der Hinzufügung des Buchstaben c links und der Nummer 1 im rechten Rand.

Ganz ausgezeichneter, nuancierter Druck mit breitem Rand um die deutlich eingeprägte Plattenkante. Etwas fleckig unten rechts, kleine Quetschspur rechts, weitere geringe Altersspuren, sonst sehr schön erhalten.

CHARLES FRANÇOIS HUTIN

(1715 Paris – 1776 Dresden)

The Draughtsman. Etching. 19.5 x 14.1 cm. 1768. P. de Baudicour 20 I (of II).

The sculptor, painter and printmaker Charles Hutin was first introduced to painting by François Lemoine in Paris. In 1737 he went as a pensionnaire to the *Académie de France* in Rome, where he was to remain until 1744. While there he devoted himself mainly to sculpture under the guidance of Sébastien Slodtz. After his return to Paris he was admitted to full membership of the *Académie royale* in 1747. Shortly afterwards, in 1748, Hutin had a surprising stroke of good fortune when he went, together with his brother, Pierre, to Dresden to enter the service of the Elector August II of Saxony. He was to work in the Saxon royal capital until his death. One of Hutin's first tasks was to collaborate on the compilation initiated by C. H. von Heinecken under the title *Recueil d'Estampes d'après les plus célèbres tableaux de la Galerie Royale de Dresde*, whose first volume appeared in 1753. Hutin did the preliminary drawings for this extensively illustrated reference work, which were transferred to the printmaking medium by a team of well-known French reproductive engravers. Subsequently Hutin distinguished himself mainly as a painter. In 1762 he was appointed director of the old Dresden Painting Academy and also "Master Academician and Historical Painter". After the founding of the new Academy in 1764 he occupied a leading position in this institution until his death.

While in Dresden, Hutin produced a small printed oeuvre of his own, which he published in 1763 under the title *Recueil de différents sujets composés et gravés par Charles Hutin à Dresde.* In addition to subjects from the Bible, mythology and antiquity along with ornamental depictions, the series contains this charming portrayal of a boy sat drawing against a backdrop of ancient architecture with the torso of Belvedere and the statue of a vestal virgin in the middle ground. The etching is a characteristic example of Hutin's light, agile and varied technique and of the tight, very fine hatching patterns he uses. Its refined, elegant classicism is typical of the era of Louis XV. This is an extremely rare, early impression of the print before the addition of the letter "c" on the left and the number "1" in the right-hand margin.

A very fine, nuanced impression with wide margins around the distinct platemark. Minor staining at the bottom right, small crease on the right, other minor ageing, otherwise in excellent condition.

30. JOSEPH ANTON KOCH

(1768 Obergibeln – 1839 Rom)

Les Argonautes, selon Pindare, Orphée et Apollonius de Rhodes. En vingt-quatre planches. Inventées et dessinées par Asmus Jacques Carstens et gravées par Joseph Koch. Gestochenes Titelblatt mit dem Bildnis von Carstens, 4 Seiten französischer Text, 24 Bl. Umrissradierungen. Je ca. 21,4 x 25,3 cm (Plattenkante) auf 26 x 41,1 cm (Blattgr.). In einem Halbpergamentband d. Z. mit Pergamentecken, marmorierten Deckelbezügen. 1799. Andresen 29.

Joseph Anton Koch traf im Frühjahr 1795 in Rom ein, als Asmus Jakob Carstens gerade eine Ausstellung seiner Werke im ehemaligen Atelier Pompeo Batonis eröffnet hatte. Dieses Erlebnis sollte Koch in seiner weiteren künstlerischen Entwicklung entscheidend prägen. Carstens zeigte vorwiegend großformatige, rein zeichnerische Kompositionen antiker Themen, die Koch in ihrer machtvollen Stilisierung als die vollkommene Verkörperung der Ideale Winckelmanns erschienen sein dürften. Bis zum Tode Carstens' im Jahre 1798 lernte Koch bei ihm und eignete sich seinen neoklassischen Stil an, der von einer klaren, strengen Linienführung und einer schlichten Monumentalität der Kompositionen gekennzeichnet ist.

Carstens, der Zeit seines Lebens ein eigenwilliger Außenseiter blieb und sich dem akademischen Kunstbetrieb konsequent entzog, lebte in Rom unter schwierigsten Bedingungen. Kurz vor seinem Tod schuf er die Illustrationen zur Sage der *Argonauten,* die als Stichvorlagen gedacht waren. Koch nahm sich der Verwirklichung dieses Projekts an, nicht zuletzt als Hommage an den kurz zuvor verstorbenen Freund und Lehrer, und war selbst für den Vertrieb der Stichfolge verantwortlich. Insgesamt erschienen wohl drei Ausgaben. In der ersten Auflage trägt das Titelblatt das republikanische Datum „An VII". Die uns vorliegende zweite und zeitgleiche Ausgabe zeigt die Jahreszahl 1799 in römischen Ziffern; die dritte, spätere Edition wurde von dem römischen Verleger Tommaso Piroli herausgegeben, dem Koch die Kupferplatten zu einem Zeitpunkt zwischen 1807–1810 verkauft hatte (siehe A. Griffiths, F. Carey, *German Printmaking in the Age of Goethe,* London 1994, S. 152).

Dieses Frühwerk aus den römischen Anfangsjahren Kochs beeindruckt durch die konsequente Hinwendung zum neoklassizistischen Formengut. Die Kraft der reinen Linie und die umrisshafte Betonung der Einzelform, die an Flaxman erinnert, schafft eine einprägsame, stoisch anmutende Bildregie. In manchen Fällen aber wurden die gezeichneten Vorlagen Carstens' von Koch modifiziert und um landschaftliche Hintergründe bereichert, die die puristische Strenge der Vorlagen mildern. Die künstlerische Freiheit zum Original und die hier von Koch praktizierte Naturanschauung gehen über das Vorbild Carstens' hinaus. In dem Jahrzehnt nach 1800 sollte sich Joseph Anton Koch zu einem gefeierten Landschaftsmaler entwickeln. Er wurde zur Lichtgestalt und zum Mentor für die nachfolgende Generation der Nazarener in Rom.

Prachtvolle, klare und scharfe Drucke mit delikatem Ton, mit dem vollen Rand. Leichte Altersspuren, sonst vollkommen erhaltenes Exemplar. In dieser Druckqualität selten.

30. JOSEPH ANTON KOCH

(1768 Obergibeln – 1839 Rome)

Les Argonautes, selon Pindare, Orphée et Apollonius de Rhodes. En vingt-quatre planches. Inventées et dessinées par Asmus Jacques Carstens et gravées par Joseph Koch. Engraved title page with portrait of Carstens, four pages of French text, 24 sheets of outline etchings. Each approx. 21.4 x 25.3 cm (platemark) on 26 x 41.1 cm (sheet size). Bound in half-parchment of the time with parchment corners, marbled sides. 1799. Andresen 29.

In spring 1795, when Joseph Anton Koch arrived in Rome, Asmus Jakob Carstens had just opened an exhibition of his works there in the former studio of Pompeo Batoni. This experience was to have a decisive influence on Koch's development as an artist. Carstens showed mainly large-format, drawn compositions on ancient themes, whose powerful stylization must have seemed to Koch to be the perfect embodiment of Winckelmann's artistic ideals. Koch studied under Carstens until the latter's death in 1798, acquiring a Neoclassical style characterized by clear, strong lines and an austere monumentality of composition.

Carstens, who all his life remained an obstinate outsider and systematically shunned the academic art world, lived in Rome under very dire conditions. Shortly before his death he produced the illustrations for the legend of the *Argonauts,* which were intended as originals for engravings. Koch took charge of the realization of this project, not least as a homage to his recently deceased friend and teacher, and also assumed responsibility for the sale of the series of engravings. There were probably three editions in all. In the first edition the title page bears the republican date "An VII". The present, second – and contemporaneous – edition shows the year 1799 in Roman numerals; the third, later edition was published by the Roman publisher Tommaso Piroli, to whom Koch had sold the plates at some time between 1807 and 1810 (see A. Griffiths, F. Carey, *German Printmaking in the Age of Goethe,* London 1994, p. 152).

The present work, dating from Koch's early years in Rome, is impressive for its systematic adoption of Neo-classical forms. The power of the pure line and the firm outlining of the individual form, which is reminiscent of Flaxman, create a memorable, stoic mood. In several cases, however, Carstens' original drawings were modified by Koch, who added landscape backgrounds which have the effect of softening the severe purism of the originals. In taking artistic liberties with the original and presenting his own view of nature Koch goes beyond Carstens' model. In the decade after 1800 Joseph Anton Koch was to develop into a celebrated landscape artist, becoming a beacon and mentor for the following generation of Nazarenes in Rome.

Superb, clear and sharp impressions, printed with a delicate veil of tone; with full margins. Minimal ageing, otherwise in perfect condition. Rare in this printing quality.

T·XVIV

31. JEAN ETIENNE LIOTARD
(1702–1789, Genf)

Das kleine Selbstbildnis. Schabkunst, Radierung und Roulette. 21 x 16,7 cm. Um 1781. Tilanus 9, Roethlisberger/Loche 523.

Beim vorliegenden Selbstporträt handelt es sich um eine verkleinerte und überarbeitete Variante von Liotards unbestrittenem Hauptblatt, dem sogenannten *Großen Selbstbildnis* (Tilanus 8, Roethlisberger/Loche 522). Beide Darstellungen gehen auf ein Pastell und eine farbig gehöhte Kohlezeichnung des Künstlers zurück, die zwischen 1770 und 1773 entstanden sein dürften und heute im Musée d'Art et d'Histoire in Genf aufbewahrt werden. Liotard hat dem *Kleinen Selbstbildnis* dieselbe Bildunterschrift hinzugefügt, die auch im zweiten Druckzustand der größeren Vorlage zu finden ist („N.° 1 Gravé par lui-même I. E. Liotard./ Effet. Clair obscur sans sacrifice."). Beide Ausführungen waren als Illustrationen zu Liotards 1781 veröffentlichter Abhandlung *Du Clair-obscur* gedacht.

Ist schon das *Große Selbstbildnis* nicht nur aufgrund der höchstpersönlichen Selbstdarstellung, sondern auch in technischer Hinsicht sehr unkonventionell, so erscheint der experimentelle Charakter in der vorliegenden, verkleinerten Variante noch einmal gesteigert. Im Gegensatz zur großen Fassung, deren Erscheinungsbild weicher und samtiger wirkt, kennzeichnet sich die kleine Variante durch einen deutlich gröberen Einsatz von Roulette und Wiegestahl aus, wodurch besonders im Hintergrund der Darstellung ein ungewöhnliches Fischgrätmuster entsteht. Mit der Kaltnadel hat der Künstler einzelne Akzente gesetzt und durch vorsichtiges Kratzen und Polieren die Lichtstellen hervorgehoben, um so einen wirkungsvollen Chiaroscuro-Effekt zu erreichen. Als Graphiker war Liotard in gewissem Sinne ein Dilettant, und die rudimentäre Kraft seiner Technik bildet einen denkbar großen Kontrast zum Werk zeitgenössischer englischer Kupferstecher, welche das Schabkunstverfahren zu einem Grad höchster handwerklicher Vollendung brachten. Jedoch ist es die absolute Originalität der Auffassung, die Liotards Selbstbildnisse zu Meisterwerken der europäischen Graphik macht.

Ausgezeichneter Druck mit Spuren eines Rändchens um die Plattenkante, links und rechts auf diese beschnitten. Minimale Altersspuren, sonst vorzüglich erhalten. Literatur: Rena M. Hoisington, „Etching as a Vehicle for Innovation: Four Exceptional Peintres-Graveurs", in: Perrin Stein, *Artists and Amateurs. Etching in 18th-century France*, Ausst. Kat. New York, The Metropolitan Museum, New York 2013, S. 68–101.

JEAN ETIENNE LIOTARD
(1702–1789, Geneva)

Small Self-portrait. Mezzotint, etching and roulette. 21 x 16.7 cm. Circa 1781. Tilanus 9, Roethlisberger/Loche 523.

The present self-portrait is a smaller, revised version of Liotard's *Large Self-portrait*, his undisputed masterpiece (Tilanus 8, Roethlisberger/Loche 522). Both depictions derive from a pastel and a charcoal drawing with colour heightening probably made by the artist some time between 1770 and 1773. They are now in the Musée d'Art et d'Histoire in Geneva. Liotard added the same caption to the *Small Self-portrait* which is also to be found in the second state of the larger design ("N.° 1 Gravé par lui-même I. E. Liotard./ Effet. Clair obscur sans sacrifice."). Both versions were intended to serve as illustrations in Liotard's treatise *Du Clair-obscur* published in 1781.

While the *Large Self-portrait* seems very unconventional not just because of its highly personal self-presentation but also in technical respects, the present smaller variation appears even more radically experimental. In contrast to the large version, which creates a softer and more velvety impression, the distinguishing feature of the small version is the much rougher use of roulette and rocker, which produces an unusual fishbone pattern especially in the background of the portrait. The artist has used the drypoint to produce certain highlights and has highlighted the patches of light by means of careful scratching and polishing, thus achieving a striking chiaroscuro effect. Liotard was something of a dilettante as a printmaker, the rudimentary power of his technique contrasting starkly with the work of contemporary English engravers, who turned mezzotint into a fine art. But it is the absolute originality of approach which makes Liotard's self-portraits masterpieces of European printmaking.

A fine impression with traces of a thread margin around the platemark, to which it is trimmed on the left and right. Minor ageing, otherwise in excellent condition. Literature: Rena M. Hoisington, "Etching as a Vehicle for Innovation: Four Exceptional Peintres-Graveurs", in: Perrin Stein, *Artists and Amateurs. Etching in 18th-century France*, exhib. Cat. New York, The Metropolitan Museum, New York 2013, pp. 68–101.

N° I. I. E. LIOTARD gravé par lui même
Effet. Clair obscur sans sacrifice.

J B de Troy · pinx · c!
J L Lorrain Scul

32. LOUIS JOSEPH LE LORRAIN

(1715 Paris – 1759 St. Petersburg)

Das Urteil des Salomon. Radierung, nach Jean François de Troy. 28,8 x 22,4 cm. 1742. Le Blanc 1, Inventaire du Fonds Français 1. Wasserzeichen: Malteserkreuz im Rosenkranz.

Der Historien- und Architekturmaler Louis Joseph Le Lorrain studierte an der Pariser Akademie bei Jacques Dumont, genannt *le Romain*. Im Jahre 1739 gewann der junge Künstler den bedeutenden *Prix de Rome*, 1756 wurde er als Vollmitglied in die Akademie aufgenommen. Lorrain beteiligte sich in den 1750er Jahren regelmäßig an den Ausstellungen des Pariser Salons und machte mit religiösen und allegorischen Kompositionen und Architekturbildern auf sich aufmerksam. Sein Ansehen war jedoch nicht auf Frankreich begrenzt. 1758 wurde der Künstler von der russischen Zarin Elisabeth nach St. Petersburg berufen und zum Rektor der neugegründeten Kunstakademie ernannt.

Le Lorrain schuf ein relativ kleines, jedoch hochqualitatives druckgraphisches Œuvre, zu dem auch die vorliegende seltene Radierung mit der Darstellung des Salomonischen Urteilsspruches gehört. Das Blatt gibt ein Gemälde des Pariser Malers Jean François de Troy (1679–1752) aus dem Jahr 1742 wieder, welches sich heute im Musée des Beaux-Arts in Lyon befindet. De Troy war 1738–51 Direktor der *Académie de France* in Rom und schuf das Gemälde im Rahmen eines sechsteiligen Zyklus, den Kardinal Pierre Guérin de Tencin für den erzbischöflichen Palast in Lyon in Auftrag gegeben hatte. Vier von de Troys Arbeiten wurden noch im selben Jahr von Louis Joseph Le Lorrain ins Medium des Kupferstichs übertragen. Die alttestamentliche Szene ist in einem sehr markanten, expressiven Duktus behandelt, der ein Höchstmaß an barockem Pathos ausstrahlt. Dramatisch sehr wirkungsvoll ist der Kontrast zwischen der sinnenden, in sich gekehrten Pose des Salomon und der brutalen, gewalttätigen Handlung, die sich vor seinen Augen abspielt.

Ganz ausgezeichneter, kontrastreicher und scharfer Druck mit schmalem Rand um die deutlich zeichnende Plattenkante. Minimale Erhaltungsmängel, sonst sehr schönes Exemplar.

LOUIS JOSEPH LE LORRAIN

(1715 Paris – 1759 St. Petersburg)

The Judgment of Solomon. Etching after Jean François de Troy. 28.8 x 22.4 cm. 1742. Le Blanc 1, Inventaire du Fonds Français 1. Watermark: Maltese cross in a rosary.

Louis Joseph Le Lorrain, a painter of architecture and historical scenes, studied under Jacques Dumont, called *le Romain*, at the Paris Academy, which awarded him its prestigious *Grand Prix* in 1739, when he was still only a young man, and made him a full member in 1756. A regular participant in the Paris Salon exhibitions of the 1750s, Lorrain earned a reputation for his religious and allegorical compositions and architectural paintings. His renown was not limited to France, however. In 1758, Tsarina Elisabeth of Russia invited him to St. Petersburg, where he was appointed rector of the newly founded Academy of Arts.

Le Lorrain produced a small but high-quality printed oeuvre which includes the present rare etching with a depiction of Solomon's judgment. The print reproduces a painting by the Parisian artist, Jean François de Troy (1679–1752), from the year 1742, which is now in the Musée des Beaux-Arts in Lyon. De Troy was director of the *Académie de France* in Rome from 1738 to 1751 and produced the painting for a six-part series commissioned by Cardinal Pierre Guérin de Tencin for the Episcopal Palace in Lyon. Louis Joseph Le Lorrain transferred four of de Troy's works to the medium of engraving the same year. The Old Testament scene is treated in a very striking, expressive manner which exudes a maximum of Baroque pathos. Of great dramatic effect is the contrast between Solomon's thoughtful, introspective pose and the brutal act that is about to take place.

A very fine, contrasting and crisp impression with thread margins around the distinct platemark. Minor defects, otherwise in excellent condition.

33. FRANZ ANTON MAULBERTSCH

(1724 Langenargen – 1796 Wien)

Das Bild der Duldung. Radierung. 47,4 x 49,5 cm. 1785. Nagler 5 II, Le Blanc 6 II.

Franz Anton Maulbertsch gehört zweifellos zu den bedeutendsten Künstlerpersönlichkeiten Österreichs in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Mit seinen ausdrucksstarken, häufig dramatischen und kompositorisch innovativen Gemälden, Fresken und Radierungen gelangte er zu großem Renommee und führte den österreichischen Barock zu internationaler Bedeutung. In seiner großformatigen allegorischen Komposition mit dem enigmatischen Titel *Das Bild der Duldung* schwingt die ganze ausladende, opulente barocke Fülle mit, die so kennzeichnend für sein Werk geworden ist.

Die Radierung ist von größter Seltenheit und erschien 1785 im Verlag des Wiener Kunsthändlers Franz Xaver Stöckl. In ihrer ungeheuren Dichte an symbolisch-allegorischen Vorstellungen ist die idiosynkratische Komposition ohne die erklärende Legende, die der Künstler am unteren Rand hinzugefügt hat, für den heutigen Betrachter jedoch kaum verständlich. Das anspruchsvolle Blatt ist als große theatralische Szene aufgefasst. Rechts oben schwebt in luftiger Höhe Chronos, der Gott der Zeit, und schiebt einen schweren Bühnenvorhang zur Seite; ein Putto zieht aus ganzer Kraft eine Schnur herab, wodurch der Vorhang hochgezogen und die Szenerie freigegeben wird. Der Kulminationspunkt der Handlung vollzieht sich, hell erleuchtet, im oberen Bereich der Darstellung, wo die lediglich von einem Schleier bekleidete Personifizierung der Wahrheit vom geflügelten Genius der Aufklärung der thronenden christlichen Religion zugeführt wird. Die Personifizierung des Glaubens wird von Moses und den drei Vertretern der neueren christlichen Bekenntnisse flankiert, während in der Bildmitte auf den Stufen unter ihr der nackte, geflügelte Genius der Duldung lagert. Er spielt seine Leier und schaut den Betrachter sinnfällig an.

Mehrere Nebenhandlungen bereichern die überbordende Szenerie und schildern die Gegensätze aus früheren Zeiten. Rechts im Vordergrund schläft auf einer antiken Kline die weibliche Gestalt des Altertums. Sie scheint von dem turbulenten Geschehen um sie herum gänzlich unberührt. Vorne links bedeutet ein Krieger in Rüstung einem Bauernpaar, die Wahrheit zu beachten. Altertum und Mittelalter sind einander kontrapunktisch gegenübergestellt: Während das Altertum, vom sinnlichen Genuss betäubt, dem wahren Glauben am weitesten entrückt ist, erweist sich das christliche Mittelalter der Wahrheit aufgeschlossen. In der linken unteren Ecke ist die Radierung bezeichnet: „A. Maulbertsch inv. et fec. 1785", darüber wächst eine Distel, des Künstlers selbstgewähltes Signum.

Die symbolisch überfrachtete Komposition sollte im Kontext ihres Entstehungsdatums gesehen und gewertet werden. Literarische Neuerscheinungen und gesellschaftspolitische Ereignisse bekundeten eine neue Geisteshaltung: 1779 erschien Lessings bahnbrechendes Theaterstück *Nathan der Weise*, zwei Jahre später verkündete der Habsburger Kaiser Joseph II. das Toleranzpatent. In diesem Lichte betrachtet, scheint Maulbertschs Allegorie der Toleranz auf den ersten Blick ganz im Sinne des herrschenden Zeitgeistes. Das wirkliche Leitmotiv ist jedoch die Wahrheit, die von der Aufklärung dem einzig wahren, christlichen Glauben zugeführt wird, während dem Geist der Toleranz die Aufgabe zufällt, Unstimmigkeiten zu versöhnen und zur Harmonie zu bringen. Damit positionierte sich Maulbertsch in bewussten Gegensatz zu den vorherrschenden philosophischen, profanen und klassizistischen Anschauungen. Er blieb dem Pathos und dem tief religiösen Geist des Spätbarocks verpflichtet und die überladene Formenwelt dieser Allegorie, deren Stilsprache in Anbetracht des Entstehungsdatums fast befremdlich retrospektiv wirkt, scheint unendlich weit von den neuen Stilidealen des Klassizismus entfernt.

Ausgezeichneter Druck mit feinem Rand um die Einfassung, unten mit dem Schriftrand. Etwas fleckig, unauffällige vertikale Knickfalte rechts, sonst schönes Exemplar. Literatur: Franz Martin Haberditzl, *Franz Anton Maulbertsch 1724–1796*, hrsg. von Gerbert Frodl und Michael Krapf, Wien 2006, S. 320–322, Abb. 306.

Das Bild der Duldung

Erklärung der vorkommenden Figuren.

1ter Ein Weib welcher sämmtliche Attribute ermangeln, weyl 2te Durch das Bemühen weniger in der Normallehre unterrichteter Länder sich einen tiefen Schlaf wandte 3te Zwistrechte und Macht Rotten um sie herum, und 4te eine unverstehbare Macht umhüllt ihre Augen 5te Der Gewaltige ruhet auf einem platten Grundsteine auf welchem 6te ein Schandfleck aufgehauen ist. 7te Der Gehorsam hilft ihm Sieg mit guten Waffen, und 8te Die Klugheit wandelt vorher mit ungewöhnlichen Lichte voran, damit sie ihnen 9te Die Wahrheit der Religion hat ihren Sitz auf einem erhabenen, aus ganzen Bau gehauenen Quarck, über ihren linken Arm auf das Buch des Lebens und in ihrer rechten Hand hält sie einen Wegweiser. 10te Das Gesicht in Gestalt eines Greises, sieht sie zur Rechten über ihren Haupte Strahlt die Strahlen der Religion. 11te Hoffen schwebet 12te neun die Augenden um sich, den zwey, 13te und neunte Tugendgenossin Freude der Liebe und die Einigkeit und Gnaden Vollkommenheit umarmet. 14te Auf ihrer rechten Seite befindet sich die Duldung welche auf einer Otter 15te Die Lust die Allerliebsten anstimmt, und mit ungeübter Harmonie ihre Gespielin die Hoffnung ihr Gedächtnis gibt. Englisch sticht. 16te Die Zeit den schweren Vorhang auf 17te Kopf- und Kunstliebender streuen Blumen, und an einer Schnure 18te führet 19te Die Gelehrsamkeit der Aufklärung vom Throne des Lichts. Die Gebäude sind 20te Die Negotien aller Arten. 21te Entfernte Völkerschaften betrachten und bewundern die Werkzeugen des Ganzen und dessen wirkliche, mit einfassenden Wirklichkeit.

Zu finden in Wien bey P. F. Hraschanzky Kunsthändler.

21
20
19
18
10
15
9
11
5
6

33. FRANZ ANTON MAULBERTSCH

(1724 Langenargen – 1796 Vienna)

Image of Toleration. Etching. 47.4 x 49.5 cm. 1785. Nagler 5 II, Le Blanc 6 II.

Franz Anton Maulbertsch was without doubt one of the pre-eminent artistic figures in Austria in the second half of the 18th century. His expressive, often dramatic and compositionally innovative paintings, frescoes and etchings earned him great renown and paved the way for the international significance that Austrian Baroque came to acquire. His large allegorical composition with the enigmatic title *Image of Toleration* is saturated with the elaborate Baroque opulence that is so characteristic of his work.

The etching, published in 1785 by the Viennese art dealer, Franz Xaver Stöckl, is extremely rare. Were it not for the explanatory legend the artist has inserted in the lower margin it would be all but impossible for the present-day viewer to understand this idiosyncratic composition with its multitude of symbolical and allegorical figures. The complex content is presented in the form of a broad theatrical scene. Floating on high at the top right is Chronos, the god of time, who is pushing a heavy stage curtain to one side, while a putto to his left pulls on a rope with all his might, thereby raising the curtain and revealing the scenery. The action reaches its climax in the brightly illuminated upper part of the picture where the personification of Truth, girded only with a veil, is led by the winged genius of the Enlightenment to the enthroned Christian religion. The personification of Faith is flanked by Moses and the three representatives of the newer Christian denominations, while the naked winged genius of Toleration is sat on the steps beneath her in the middle of the picture playing his lyre and looking thoughtfully at the observer.

Several sub-themes depicting contradictions from earlier times enrich the exuberant scene. In the right foreground the female figure of Antiquity lies asleep on an ancient *kline* apparently completely oblivious to the turbulent goings-on around her, while in the left foreground an armoured warrior indicates to a peasant couple that they should heed the truth. A contrast is thus contrived between Antiquity and the Middle Ages. While Antiquity, anaesthetised with the pleasures of the senses, is furthest away from the true faith, the Christian Middle Ages prove receptive to the truth. "A. Maulbertsch inv. et fec. 1785" is inscribed in the bottom left-hand corner of the etching. Above it grows a thistle, the signum the artist chose for himself.

This symbolically overloaded composition must be seen and judged in the context of the time at which it was produced. Pioneering literary publications and social events heralded a new attitude of mind. Lessing's ground-breaking play *Nathan the Wise* appeared in 1779 and the Habsburg Emperor Joseph II issued his Patent of Toleration two years later in 1781. Seen in this light, Maulbertsch's allegory of tolerance appears at first glance to be fully in keeping with the prevailing spirit of the times. The real leitmotif, however, is Truth, which is guided by Enlightenment to the one true Christian faith, whereas the spirit of tolerance is given the task of reconciling discrepancies and bringing about harmony. Maulbertsch thus deliberately adopted a stance which ran contrary to the predominant philosophical, profane and neoclassical views, remaining committed to the pathos and deep religious spirit of the Late Baroque. The overabundance of this allegory, the stylistic idiom of which appears almost disconcertingly backward-looking in view of the period to which it dates, seems very far removed from the new stylistic ideals of classicism.

A fine impression with thread margins around the framing line, with lower text margin. Minor foxing, an unobtrusive vertical crease on the right, otherwise in very good condition.

Literature: Franz Martin Haberditzl, *Franz Anton Maulbertsch 1724–1796*, published by Gerbert Frodl and Michael Krapf, Vienna 2006, pp. 320–322, fig. 306.

34. ANTOINE MAXIME MONSALDY

(1768–1816, Paris)

und G. Devisme. *Vue des Ouvrages de Peinture.* 2 Radierungen. Je ca. 38 x 53 cm. Fehlt bei Nagler und Le Blanc, Hennin 12681, Benezit IX 298.

Der Radierer und Kupferstecher Antoine Maxime Monsaldy studierte 1787–91 an der *Académie Royale* in Paris und war ein Schüler des Jean François Pierre Peyron. Ab 1800 lebte und arbeitete der Künstler längere Zeit in Rom. Monsaldy schuf einige damals sehr gesuchte, farbig gedruckte Bildnisse in Punktiermanier, darunter Porträts so prominenter Persönlichkeiten wie der Kaiserin Josephine Bonaparte und der Kaiserin Marie Louise und widmete sich zudem Themen der Antike und der revolutionären Zeitgeschichte. Besonders jedoch tat sich der Künstler mit verschiedenen großformatigen gestochenen Ansichten der Pariser Salons der Jahre VI bis X hervor.

Die beiden vorliegenden Blätter, die Antoine Monsaldy zusammen mit dem weniger bekannten Kupferstecher G. Devisme schuf und unter dem Titel *Vue des Ouvrages de Peinture des Artistes vivants Exposés au Museum Centrale* veröffentlichte, geben einen äußerst anschaulichen Eindruck von der Salonausstellung des Jahres 1800 und gehören damit zu den frühesten Darstellungen des Pariser Salons nach der Französischen Revolution. Auch nach der Auflösung der *Académie Royale de Peinture et Sculpture*, der Veranstalterin des Pariser Salons, im Jahre 1793, fanden weiterhin regelmäßig Salonausstellungen statt, nun jedoch unter der Leitung der *Commune Générale des Arts*. Veränderungen im Ausstellungsformat ergaben sich in dieser Zeit vor allem was die Quantität der präsentierten Werke anbelangte. Ganz im Sinne der demokratischen Bestrebungen der französischen Revolution wurde der Salon zum Forum für eine erheblich größere Zahl von Kunstschaffenden. Das breite Spektrum der gezeigten Werke lockte Scharen von Kunstinteressierten in die Pariser Ausstellungsräume und machte die Veranstaltung zu einem äußerst populären gesellschaftlichen Ereignis. Die beiden sehr pointiert beobachteten Darstellungen vermitteln ein lebhaftes Bild von den gedrängten Menschenmassen in den riesigen Sälen. Neben den zahlreichen, detailliert wiedergegebenen und modisch gekleideten Besuchern sind es jedoch besonders die sehr akkurat festgehaltenen und vielfach identifizierbaren Gemälde an den hohen Wänden, die den Reiz von Monsaldys Momentaufnahmen ausmachen. Die beiden Blätter sind von großer Seltenheit.

Ganz ausgezeichnete, gegensatzreiche Drucke mit der vollen Darstellung bzw. mit schmalem Rand um die Plattenkante. Nur minimale Gebrauchsspuren, sonst vorzüglich erhalten. Literatur: Heinrich S. J. Becker, *Studien zur Ikonographie des Kunstbetrachters im 17., 18. und 19. Jahrhundert*, Aachen 2005, S. 156f.

ANTOINE MAXIME MONSALDY

(1768–1816, Paris)

and G. Devisme. *Vue des Ouvrages de Peinture.* Two etchings. Each approx. 38 x 53 cm. Not included in Nagler or Le Blanc, Hennin 12681, Benezit IX 298.

The etcher and engraver, Antoine Maxime Monsaldy, studied from 1787 to 1791 under Jean François Pierre Peyron at the *Académie Royale* in Paris. After 1800 he lived and worked for a lengthy period in Rome. Monsaldy produced a number of much sought-after stipple engraved portraits, printed in colour, of such prominent figures as the Empress Josephine Bonaparte and the Empress Marie Louise. He also tackled subjects from antiquity and the contemporary revolutionary period, distinguishing himself, in particular, with various large engraved views of the Paris Salon in the years VI to X.

The two prints on offer here, which Antoine Monsaldy produced together with a lesser-known engraver by the name of G. Devisme and published under the title *Vue des Ouvrages de Peinture des Artistes Vivants Exposés au Museum Centrale*, provide a very vivid impression of the Salon exhibition of 1800 and are thus among the earliest depictions of the Paris Salon after the French Revolution. Even after the dissolution in 1793 of the *Académie Royale de Peinture et Sculpture*, which had organised the Paris Salons, exhibitions continued to be held on a regular basis, although they were now under the directorship of the *Commune Générale des Arts*. Changes in the format of the exhibitions introduced at this time concerned first and foremost the quantity of works on display. In complete accordance with the democratic aspirations of the French Revolution, the Salon became a forum for a much larger number of artists. The wide range of works on show attracted huge numbers of art lovers and made the exhibition an extremely popular social event. Our two very concise depictions give a lively impression of the large crowds of people in the huge rooms. In addition to the numerous elegantly clad visitors, who are portrayed with minute attention to detail, it is the meticulously reproduced and often readily identifiable paintings on the high walls which constitute the charm of Monsaldy's snapshots. The two prints are of great rarity.

Very fine, contrasting impressions with the full image respectively with thread margins around the platemark. Minor handling marks, otherwise in excellent condition. Literature: Heinrich S. J. Becker, *Studien zur Ikonographie des Kunstbetrachters im 17., 18. und 19. Jahrhundert*, Aachen 2005, p. 156f.

Dessiné et Gravé par A. Maleuvre et Bouvier.

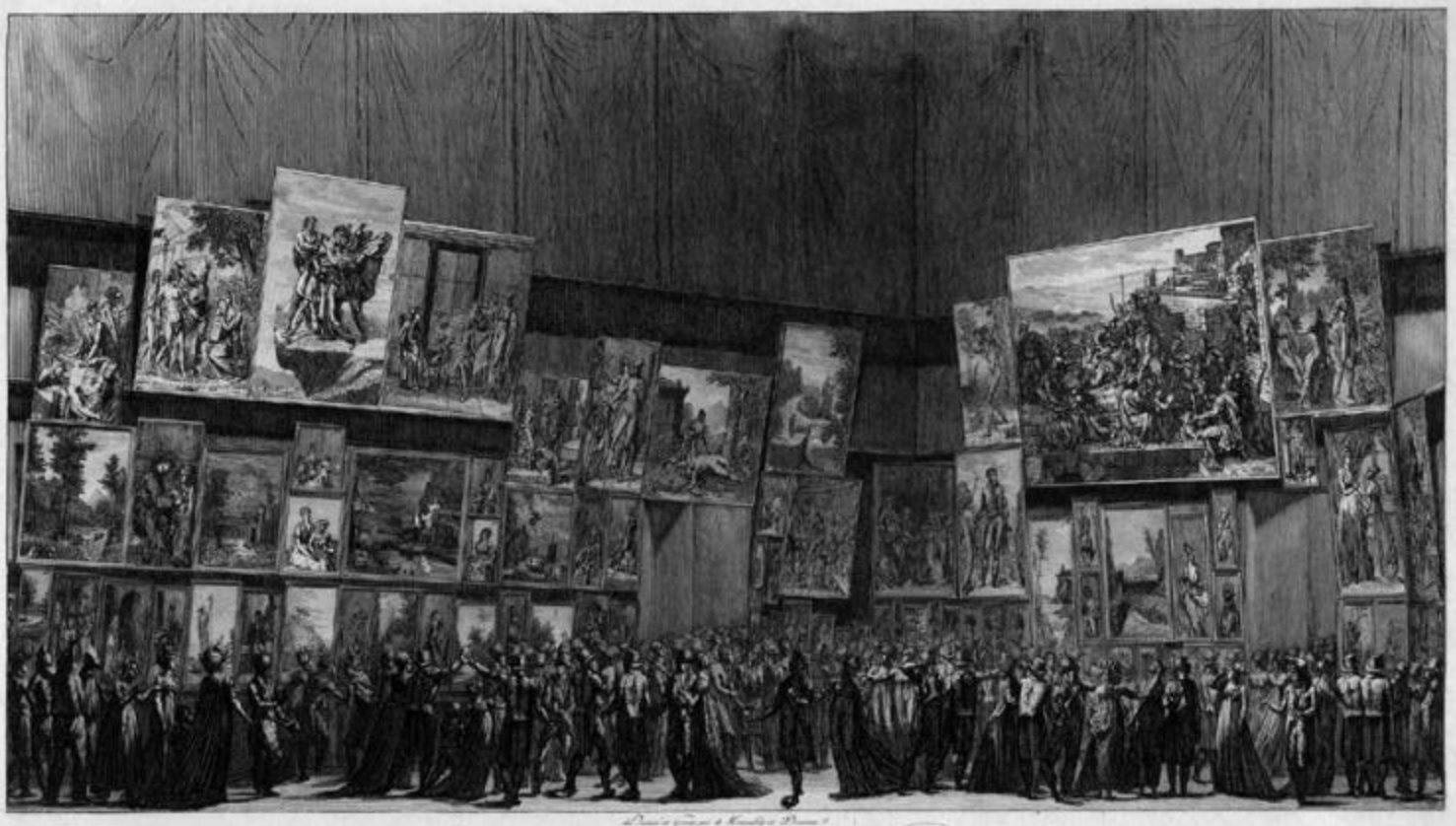
Vue des Ouvrages de Peinture

Des Artistes vivans

Exposés au Muséum Central des Arts en l'An VIII, de la R.F.

Déposé à la Bibliothèque Nationale.

A vendre à Paris chez les Cres Maleuvre et Bouvier, Rue de Thionville N.o 8 Maison du Café de Valois.



Dessiné et Gravé par A. Maleuvre et Bouvier.

Vue des Ouvrages de Peinture

Des Artistes vivans

Exposés au Muséum Central des Arts en l'An VIII, de la République française

Déposé à la Bibliothèque Nationale.

A vendre à Paris chez les Cres Maleuvre et Bouvier, Rue de Thionville N.o 8 Maison du Café de Valois.

35. PIETRO ANTONIO NOVELLI

(1729–1804, Venedig)

Der Löwe des Arsenals in Venedig. Feder in Schwarz und Rotbraun, grau laviert, weiß gehöht, auf rosabraun grundiertem Papier. 29,4 x 18,7 cm.

Dieses besonders anmutige Blatt ist eine humorvolle Paraphrase auf die antike Löwenstatue, die vor dem Arsenal in Venedig aufgestellt ist. Ebenso originell wie der Blickwinkel ist auch der flotte zeichnerische Duktus, welcher dem Blatt ein hohes Maß an künstlerischer Frische und Spontaneität verleiht. Die leicht karikierende Auffassung verleiht dem strengen steinernen Wächter des Arsenals die Harmlosigkeit eines Plüschtiers.

Der in Venedig geborene Maler und Zeichner Pietro Antonio Novelli erhielt seine erste Ausbildung bei Jacopo Amigoni (1682–1752). Er wurde 1768 Mitglied der *Accademia* in Venedig und reiste in den frühen 1770er Jahren nach Bologna, wo er die Arbeiten der Carracci und des Guido Reni studierte. Von 1779 bis 1782 hielt sich der Künstler in Rom auf und wurde in seinem Schaffen maßgeblich durch die Kunst Raffaels und den römischen Klassizismus beeinflusst, wie ihn Anton Raphael Mengs (1728–1779) mustergültig vertrat. Novelli selbst war ein produktiver und vielseitiger Zeichner, der diese reizvolle Studie sicherlich vor Ort in der Serenissima schuf. Aus der Sammlung Giuseppe Chiantorre, Turin (Lugt 540).

PIETRO ANTONIO NOVELLI

(1729–1804, Venice)

The Lion of the Arsenal in Venice. Pen and black and reddish-brown ink, grey wash, white heightening, on pinkish-brown grounded paper. 29.4 x 18.7 cm.

This very charming study is a humorous paraphrase of the ancient statue of the lion that stands in front of the Arsenal in Venice. The angle of vision is very original and so is the fluid linework, which gives the work considerable artistic freshness and spontaneity. The cartoon-like approach of the work gives the stern stone guardian of the Arsenal the harmless appearance of a cuddly toy.

The Venetian-born painter and draughtsman Pietro Antonio Novelli, the author of the present drawing, received his initial training from Jacopo Amigoni (1682–1752). In 1768 he became a member of the *Accademia* in Venice. In the early 1770s Novelli travelled to Bologna, where he studied the works of the Carracci and Reni. The artist spent the years from 1779 to 1782 in Rome, where his work was strongly influenced by the art of Raphael and the Roman Classicism eminently typified by Anton Raphael Mengs (1728–1779). Novelli was a prolific and versatile draughtsman and this delightful study was certainly drawn on the spot in the Serenissima. From the collection of Giuseppe Chiantore, Turin (Lugt 540).

36. MARCO ALVISE PITTERI
(1702–1786, Venedig)

Profilbildnis einer jungen Frau. Kupferstich nach Giovanni Battista Piazzetta. 45 x 34,6 cm. Nagler 48, Ravà 268. Wasserzeichen: FC, Bromberg 29 (Fragment).

Marco Alvise Pitteri arbeitete zeitlebens in seiner Heimatstadt Venedig, wo er sich etwa ab den 1720er Jahren zu einem der graphischen Hauptinterpreten seines Lehrmeisters und Intimus Giovanni Battista Piazzetta entwickelte. Besondere Anerkennung erlangte der Künstler für einen großformatigen Zyklus von fünfzehn Bildnissen der Apostel, Gottvaters, Christus und Maria, für dessen Herausgabe Pitteri im Juni 1742 das Privileg beantragte. Neben Reproduktionsstichen nach Piazzetta schuf der Künstler zudem weitere, hochqualitative und technisch anspruchsvolle graphische Nachbildungen nach Pietro Longhi, Giovanni Battista Tiepolo, Jusepe de Ribera und anderen.

Pitteri entwickelte eine ganz eigenständige Arbeitsmethodik, die sich durch den Einsatz von unterschiedlich dichten, an- und abschwellenden Parallellagen auszeichnet, welche zu feinen, rasterähnlichen Mustern verschmelzen und so häufig den sogenannten Moiré-Effekt erzeugen. Nagler beschreibt, dass Pitteri „in dieser sonderbaren Manier eine bedeutende Anzahl von Blättern [lieferte], die mit großem Beifalle aufgenommen, und nachgeahmt wurden". Auch in diesem einfühlsam beobachteten, souverän behandelten Profilbildnis einer jungen Frau, die ihren Kopf lässig auf ihrer linken Hand abstützt, lässt sich dieser hochinteressante Effekt deutlich wahrnehmen – die Darstellung scheint vor allem bei Betrachtung aus weiterer Entfernung beinahe zu flimmern und entfaltet dabei zudem eine reizvolle Chiaroscuro-Wirkung. Bei der Dargestellten handelt es sich wahrscheinlich um Rosa, die Ehefrau von Giovanni Battista Piazzetta, deren Bildnis sich wiederholt im Œuvre des Meisters wiederfindet.

Prachtvoller, prägnanter und leicht toniger Druck mit breitem Rand. Literatur: Maria Agnese Chiari Moretto Wiel (Hrsg.), *L'eredità di Piazzetta: volti e figure nell'incisione del Settecento*, Ausst. Kat. Venedig, Palazzo Ducale, Venedig 1996, S. 75, Nr. 143.

MARCO ALVISE PITTERI
(1702–1786, Venice)

Profile Portrait of a Young Woman. Engraving after Giovanni Battista Piazzetta. 45 x 34.6 cm. Nagler 48, Ravà 268. Watermark: FC, Bromberg 29 (fragment).

Marco Alvise Pitteri worked throughout his life in his native city of Venice, where from about the 1720s onwards he became one of the main producers of prints inspired by the works of his master and intimate friend, Giovanni Battista Piazzetta. He gained special recognition for a series of fifteen large-sized portraits of the Apostles, God the Father and Christ and Mary, applying for a privilege to publish them in 1742. In addition to reproductive engravings after Piazzetta, Pitteri produced other high-quality, technically sophisticated reproductive prints after Pietro Longhi, Giovanni Battista Tiepolo, Jusepe de Ribera and others.

The artist developed a very independent way of working, which involved using rising and subsiding parallel lines of varying thickness to produce lines which merge to form fine, grid-like patterns, thereby frequently achieving what is known as the Moiré effect. Nagler says that Pitteri "[produced] a significant number of prints in this strange manner which were received with great applause and subsequently copied". The present sensitively observed and masterfully treated profile portrait of a young woman with her head resting nonchalantly on her left hand also demonstrates this very interesting effect. Seen from a distance the picture almost seems to flicker and, in doing so, also produces a charming chiaroscuro effect. The woman portrayed is in all probability Rosa, Giovanni Battista Piazzetta's wife, whose portrait occurs again and again in the master's oeuvre.

A superb, sharp impression, printed with a delicate veil of tone, with wide margins. Literature: Maria Agnese Chiari Moretto Wiel (ed.), *L'eredità di Piazzetta: volti e figure nell'incisione del Settecento*, exh. cat. Venice, Palazzo Ducale, Venice 1996, p. 75, no. 143.

37. JOHANN CHRISTIAN REINHART

(1761 Hof – 1847 Rom)

Die Mühle bei den großen Eichen. Radierung. 44,6 x 59 cm. 1788. Andresen 20 II (von III).

Diese pastorale Landschaft ist ein frühes Meisterwerk Johann Christian Reinharts und die vom Format her größte Radierung, die er geschaffen hat. Der Stich entstand kurz vor seiner Abreise nach Rom im Jahre 1789 und zeigt ein Landschaftsmotiv aus der Umgebung von Meiningen, wo der Künstler seit 1786 lebte und arbeitete. Die Darstellung ist von einer überwältigenden und empfindsamen Naturlyrik erfüllt. Ein Wald von mächtigen Eichen dominiert die Komposition. Das Laub der wuchtigen Bäume ist wunderbar abwechslungsreich, minutiös, jedoch nie kleinlich wiedergegeben. Im Vordergrund führt ein Hirte seine Herde zur Tränke. Es herrscht eine vollkommene pastorale Harmonie. Die Biegung des ruhig strömenden Gewässers führt zu einer Mühle; ein Fischer mit Netz und ein Mann auf einem Esel sind in ein Gespräch verwickelt. Der Stier, der im Vordergrund eine Kuh besteigt, ist ein Symbol für ungestüme Lebenskraft und zeugt von der Dynamik einer sich fruchtbar und üppig entfaltenden Natur.

Der Nürnberger Verleger Frauenholz war von dem Blatt so angetan, dass er die Platte für eine beträchtliche Summe von Reinhart erwarb. Diese Transaktion war der Anfang einer langjährigen Zusammenarbeit zwischen Künstler und Verleger. Die Platte wurde im zweiten, uns vorliegenden Druckzustand überarbeitet, wohl um eine größere Auflage zu ermöglichen, dennoch kommt das Blatt nur selten vor.

Prachtvoller, gegensatzreicher und differenzierter Abzug mit breitem, gleichmäßigen Rand um die Plattenkante. Mit der Widmung an den Markgrafen von Ansbach-Bayreuth, jedoch vor der Adresse von Frauenholz. Minimale Altersspuren, sonst vorzüglich erhalten.

JOHANN CHRISTIAN REINHART

(1761 Hof – 1847 Rome)

The Mill at the Great Oaks. Etching. 44.6 x 59 cm. 1788. Andresen 20 II (of III).

This pastoral landscape is an early masterpiece by Johann Christian Reinhart and the largest etching he ever made. The print, finished shortly before his departure for Rome in 1789, shows a landscape motif from the countryside around Meiningen, where the artist lived and worked from 1786 onwards. The scene from nature is imbued with a strong sense of lyricism. A wood of mighty oaks dominates the composition. The foliage of the massive trees is delightfully varied and minutely detailed without being pedantic. In the foreground a shepherd is leading his herd to water. A perfect pastoral harmony prevails. The bend of the gently flowing stream leads to a mill; a fisherman with his net and a man on a donkey are deep in conversation. The bull mounting a cow in the foreground is a symbol of impulsive vitality illustrating the vigour of a fertile and burgeoning nature.

The Nuremberg publisher Frauenholz was so taken with this work that he acquired the plate from Reinhart for a considerable sum. This transaction marked the start of a long collaboration between artist and publisher extending over many years. The plate was reworked creating a second state – the one we have here – no doubt in order to facilitate a larger edition. Nevertheless impressions of this print are rare.

A superb, richly contrasting and subtle impression with wide margins around the platemark. With a dedication to the Margrave of Ansbach-Bayreuth, but before the address of Frauenholz. Minimal ageing, otherwise in excellent condition.

Maurilio Sacramoso Marchioni Brandenburgico Mysterum Fautori Clementissimo D. D.

38. GEORG FRIEDRICH SCHMIDT

(1712 Schönerlinde – 1775 Berlin)

Brustbildnis eines jungen Mannes mit Mütze, den Kopf etwas zur Seite geneigt, der Blick nach oben gerichtet. Rötelzeichnung. 45,3 x 45,1 cm. Circa 1737–1743.

Diese eindrucksvolle Porträtstudie mit dem nahezu quadratischen Format besticht durch die ungeheure Lebendigkeit der Beobachtung. Der dargestellte junge Mann mit dem vollen, noch knabenhaften Gesicht, hat den Kopf etwas schüchtern nach rechts geneigt, schaut jedoch mit neugierigem Blick zum Zeichner, der ihn von einer höheren Position aus beobachtet. Die einfache Kleidung verrät die bürgerliche Herkunft des jungen Mannes, dessen volle Haarlocken unter einer schlichten Wollmütze hervorschauen.

Zeichnungen wie das vorliegende Blatt dienten nicht nur als Fingerübung für den Künstler, sie waren zweifellos auch als autonome Kunstwerke gedacht. Der Autor unserer Porträtstudie, der in Schönerlinde bei Berlin geborene Georg Friedrich Schmidt, fertigte eine Reihe dieser sensibel beobachteten Porträts an, deren Ziel es offenbar war, den Charakter oder die Gemütsverfassung der Dargestellten so lebensnah wie möglich zu erfassen. Schmidts Interesse für Charakterdarstellungen war gewiss auch von den kunsttheoretischen Überlegungen seiner Epoche angeregt. In der breiten, souverän angewandten Röteltechnik zeigt sich der Künstler von zeitgenössischen französischen Vorbildern beeinflusst. Schmidt hatte von 1737 bis 1743 in Paris gelebt und gearbeitet und dort mit Künstlern wie Nicolas de Larmessin und Hyacinthe Rigaud verkehrt. Eine Freundschaft verband ihn mit Johann Georg Wille, dessen Stil er sich in manchen seiner Porträtzeichnungen deutlich annähert. Auf königlichen Befehl wurde Schmidt im Mai 1742 sogar trotz seiner protestantischen Herkunft zur *Académie Royale* zugelassen. Nach einem mehrjährigen Aufenthalt in St. Petersburg sollte Georg Friedrich Schmidt den Rest seines Lebens in Berlin tätig sein.

GEORG FRIEDRICH SCHMIDT

(1712 Schönerlinde – 1775 Berlin)

Half-length portrait of a young man wearing a cap, his head slightly inclined to one side and his gaze directed upwards. Red chalk. 45.3 x 45.1 cm. Circa 1737–1743.

The outstanding feature of this impressive portrait study in an almost square format is its extremely vivid observation. The young man with his full, still boyish face inclines his head a little shyly to the right as he looks inquisitively at the draughtsman studying him from above. The simple clothing he wears and the plain woollen cap covering the curls of his hair indicate that he is from a modest background.

The artist did not regard drawings of this kind as mere finger exercises. On the contrary, they were clearly intended as works of art in their own right. The author of this portrait study, Georg Friedrich Schmidt from Schönerlinde near Berlin, produced a series of such sensitively observed portraits which were evidently designed to render as realistically as possible the character or frame of mind of the person portrayed. His interest in character portrayal was undoubtedly inspired by the art theory ideas of his time. The artist's lavish, masterful application of the red chalk technique reveals the influence of contemporary French models. From 1737 to 1743 Schmidt lived and worked in Paris, where he associated with artists such as Nicolas de Larmessin and Hyacinthe Rigaud. He was friends with Johann Georg Wille and comes very close to his style in several of the portrait drawings he made. In May 1742 he was appointed a member of the *Académie Royale* by royal order even though he was of Protestant origins. Having spent several years in St. Petersburg, Schmidt returned to Berlin, where he lived and worked for the rest of his life.

39. JOHANN GOTTFRIED BENEDICT THEIL

(1745 Friedrichstadt b. Dresden – 1797 Dresden)

Il tempio della Sibilla a Tivoli. Feder in Schwarz, braun laviert. 44,6 x 63 cm. Eigenhändig bezeichnet, signiert und datiert: „Il tempio della Sibilla a Tivoli. / J. B. Theill del. 1780.".

Der im 2. Jahrhundert v. Chr. erbaute römische Tempel der Sibylle in Tivoli gehörte im 18. Jahrhundert zu den populärsten Destinationen für Künstler und Reisende der *Grand Tour.* So auch für den aus Dresden stammenden Theater- und Architekturmaler Johann Gottfried Theil, der, gefördert vom sächsischen Kurfürsten Friedrich August III., in den Jahren 1779–1781 erstmals Italien bereiste und dabei die vorliegende, sorgfältig ausgeführte Veduta des antiken Rundtempels und seiner pittoresken Umgebung anfertigte. Deutlich abgesetzt von dem dunklen Vordergrund erhebt sich der graziöse Rundtempel, der vom hellen, von rechts oben einfallenden Sonnenlicht beleuchtet wird. Einige wenige Staffagefiguren haben sich auf der Terrasse vor dem antiken Bauwerk versammelt. Minutiös hat der Künstler mit der Feder Details wie die korinthischen Kapitelle und das Architrav mit Bukranien-Girlanden-Fries festgehalten und mit feinen Pinsellavierungen zudem die dreidimensionale Wirkung des Rundtempels gesteigert. Der Künstler, der sich in seiner Karriere auf die Darstellung von Repräsentationsbauten, Sälen, Grotten und Theaterdekorationen spezialisierte, war hier voll und ganz in seinem Element.

Johann Gottfried Theil lernte zunächst bei seinem Vater Johann Benedikt sowie an der Akademie der väterlichen Heimatstadt Bayreuth, bevor er in Dresden Schüler des Hoftheatermalers Johann Benjamin Müller wurde. In den 1770er Jahren unternahm er erste Versuche in den Techniken der Wandmalerei und der Radierung. Während seines Italienaufenthalts widmete er sich verstärkt dem Studium der Perspektive und der Landschaftsmalerei. Es haben sich mehrere von Theils Zeichnungen aus der Zeit dieser Italienreise erhalten, die heute unter anderem im Kupferstichkabinett der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden aufbewahrt werden. Nach seiner Rückkehr arbeitete Theil einige Jahre zunächst als Maler an der Meißener Porzellanmanufaktur, bevor er im Jahre 1782 als Professor für theatralische Perspektive an die Dresdner Kunstakademie berufen wurde. Er betätigte sich weiter als Theater- und Freskomaler und schuf Dekorationsmalereien für das Japanische Palais in Dresden, die Katholische Hofkirche und das Große Opernhaus. Aus der Sammlung Benjamin Wolff (1790 Kopenhagen – 1866 Engelholm, Lugt 420).

JOHANN GOTTFRIED BENEDICT THEIL

(1745 Friedrichstadt near Dresden – 1797 Dresden)

Il tempio della Sibilla a Tivoli. Pen and black ink, brown wash. 44.6 x 63 cm. Inscribed, signed and dated "Il tempio della Sibilla a Tivoli. / J. B. Theill del. 1780." in the artist's own hand.

The Roman Temple of Sybil in Tivoli, erected in the second century BC, was one of the most popular destinations for artists and travellers on the *Grand Tour.* They included the Dresden-born theatrical and architectural painter, Johann Gottfried Theil, who first travelled around Italy between 1779 and 1781 thanks to the patronage of the Elector of Saxony, Friedrich August III. It was at this time that he produced the present carefully executed veduta of the ancient round temple and its picturesque surroundings. The gracious structure, illuminated by bright sunlight entering from the top right, stands out clearly against the dark background. A few staffage figures have gathered on the terrace in front of the ancient temple. The artist has meticulously captured details such as the Corinthian capitals and the architrave with its bucrania and garland frieze and enhanced the three-dimensional effect of the round temple with the help of fine brush washes. Theil, who specialised in the depiction of representative buildings, halls, grottoes and theatrical decorations, was completely in his element here.

Johann Gottfried Theil was initially taught by his father, Johann Benedikt, and trained at the academy in the latter's native city of Bayreuth before studying under the court theatrical painter, Johann Benjamin Müller, in Dresden. In the 1770s he tried his hand for the first time at wall painting and etching. During his stay in Italy Theil made a close study of perspective and landscape painting. Several of his drawings he made while travelling Italy have survived and are now in the Kupferstichkabinett of Staatliche Kunstsammlungen Dresden. After returning home, Theil first spent several years working as a painter at the Meißen porcelain manufactory before taking up an appointment as professor of theatrical perspective at the Dresden Academy of Art in 1782. He was also active as a theatrical and fresco painter and produced decorative paintings for the Japanese Palace, the Catholic Court Church and the Grand Opera House in Dresden. From the collection of Benjamin Wolff (1790 Copenhagen – 1866 Engelholm, Lugt 420).

IMMORTALI
PRINCIPI . VENCESLAO . KAUNITZ . A . RIETBERG
OVIVS . CONSILIO . PROVIDO . IVSTO . CAPIENTI
GRATI . COMITATVS . BONONIENSIS . ORDINES
D . D . D .
CIↃ . IↃCC . XC

40. IGNAZ UNTERBERGER
(1742 Cavalese – 1797 Wien)

Allegorie auf den Reichsfürsten Kaunitz. Schabkunstblatt in Braun. 56,7 x 37 cm. 1790. Nagler 4. Wasserzeichen: Schriftzug.

Eine der zentralen Gestalten der österreichischen Politik des 18. Jahrhunderts und einer der engsten Berater der Kaiserin Maria Theresia und ihres Sohnes Joseph II. war Wenzel Anton Dominik Graf Kaunitz (1711–1794, Wien). Seit 1735 Minister des Auswärtigen, stieg Kaunitz bald zum Staatskanzler und Reichshofrat auf und bekleidete damit bedeutende staatsmännische Ämter. Ab 1764 trug er den Titel Reichsfürst von Kaunitz-Rietberg. Der Fürst hatte besonders auf die Kaiserin Maria Theresia großen Einfluss und konnte auf diesem Wege eine Vielzahl innenpolitischer Reformen auf den Weg bringen, die sich unter anderem dem Verhältnis von Kirche und Staat widmeten, und für die er noch heute bekannt ist. Zudem war Kaunitz ein großer Kunstliebhaber und richtete sich in seinem Palais eine bedeutende Gemäldegalerie ein. Ab 1772 war er Protektor der Wiener Akademie der bildenden Künste und förderte Künstler wie den Südtiroler Maler und Graphiker Ignaz Unterberger, der im Jahre 1790 das vorliegende Widmungsblatt zu Ehren des Fürsten schuf.

Unterberger stammte aus einer Künstlerfamilie und wurde unter anderem von seinem Bruder Christoph in Rom ausgebildet. 1776 ging er nach Wien und wurde dort Mitglied der Akademie, 1795 folgte seine Ernennung zum kaiserlichen Hofmaler. Der Künstler hinterließ ein relativ kleines, qualitätvolles druckgraphisches Œuvre. Das eindrucksvolle, vielfigurige Widmungsblatt liest sich als Ehrenerweis an den großen Staatsmann und Mäzen. Die Büste des Reichsfürsten ruht in der Mitte der Komposition auf einem von einem Löwen und einem Sphinx getragenen marmornen Sockel und wird von allegorischen Gestalten flankiert, welche die weitsichtigen politischen Entscheidungen des *homo politicus* würdigen. Kaunitz wird von der Personifizierung der Unsterblichkeit bekränzt, zu der sich die Personifizierung Ungarns (Pannonia) mit Mauerkrone und Schild gesellt, während sich links die Flussgöttin der Donau auf eine Amphore stützt. Neben ihr erhebt sich eine bärtige männliche Gestalt, die einen Thyrsosstab und die Waage der Gerechtigkeit hält. Durch die Widmung auf dem Sockel des Ehrenmals lässt sich das ungarische Komitat Sopron (Ödenburg) als Danksager an Kaunitz ausmachen. Die Darstellung ist in einer würdevollen, klassizistischen Stilsprache behandelt, die den Einfluss von Zeitgenossen wie Raphael Anton Mengs und Pompeo Batoni verrät.

Ganz ausgezeichneter, samtiger Druck mit schmalem Rand um die Plattenkante. Geringe Alters- und Gebrauchsspuren, sonst sehr schön erhalten. Ausst.Kat. *Herbst des Barock. Studien zum Stilwandel: Die Malerfamilie Keller (1740 bis 1904)*, hrsg. von Andreas Tacke, München/Berlin 1998, S. 215–248, Abb. S. 241.

IGNAZ UNTERBERGER
(1742 Cavalese – 1797 Vienna)

Allegory of the Imperial Prince Kaunitz. Mezzotint in brown. 56.7 x 37 cm. 1790. Nagler 4. Watermark: Letters.

Wenzel Anton Dominik Graf Kaunitz (1711–1794, Vienna) was one of the key figures in 18th century Austrian politics and one of the closest advisers to the Empress Maria Theresia and her son Joseph II. Foreign Minister from 1735, Kaunitz soon became State Chancellor and Aulic Councillor, both of which were important state offices. From 1764 he held the title of Imperial Prince of Kaunitz-Rietberg. The prince had great influence on the Empress Maria Theresia, in particular, and was thus able to initiate a large number of domestic reforms affecting, for example, the relationship between church and state, for which he is still known today. In addition, Kaunitz was a great art lover and installed a significant art gallery in his palace. From 1772 he was Protector of the Academy of Fine Arts in Vienna, in which capacity he patronised artists such as the South Tyrolean painter and printmaker, Ignaz Unterberger, who produced the present work in honour of the prince in 1790.

Unterberger came from a family of artists and was trained, amongst others, by his brother Christoph in Rome. In 1776 he went to Vienna, where he became a member of the Academy. In 1795 he was appointed imperial court painter. The artist left a relatively small but first-rate printed oeuvre. The impressive, multi-figured work dedicated to the prince can be seen as a demonstration of reverence for the great statesman and patron. The bust of the imperial prince rests at the centre of the composition on a marble pedestal borne by a lion and a sphinx and is flanked by allegorical figures acknowledging the far-sighted political decisions made by the *homo politicus*. Kaunitz has a wreath placed on his head by the personification of immortality, who is accompanied by the personification of Hungary (Pannonia) with wall coping and a shield, while on the left the goddess of the River Danube rests on an amphora. Next to her stands a bearded masculine figure holding a thyrsus and the scales of justice. The dedication on the pedestal of the monument says that the Hungarian administrative region of Sopron (Ödenburg) expresses its thanks to Kaunitz. The depiction is treated in a dignified, neoclassical idiom which betrays the influence of contemporaries such as Raphael Anton Mengs and Pompeo Batoni.

A very fine, velvety impression with narrow margins around the platemark. Minor ageing and traces of handling, otherwise in excellent condition. Exh. cat. *Herbst des Barock. Studien zum Stilwandel: Die Malerfamilie Keller (1740 bis 1904)*, ed. by Andreas Tacke, Munich/Berlin 1998, pp. 215–248, fig. p. 241.

41. FRANÇOIS-ANDRÉ VINCENT

(1746–1814, Paris)

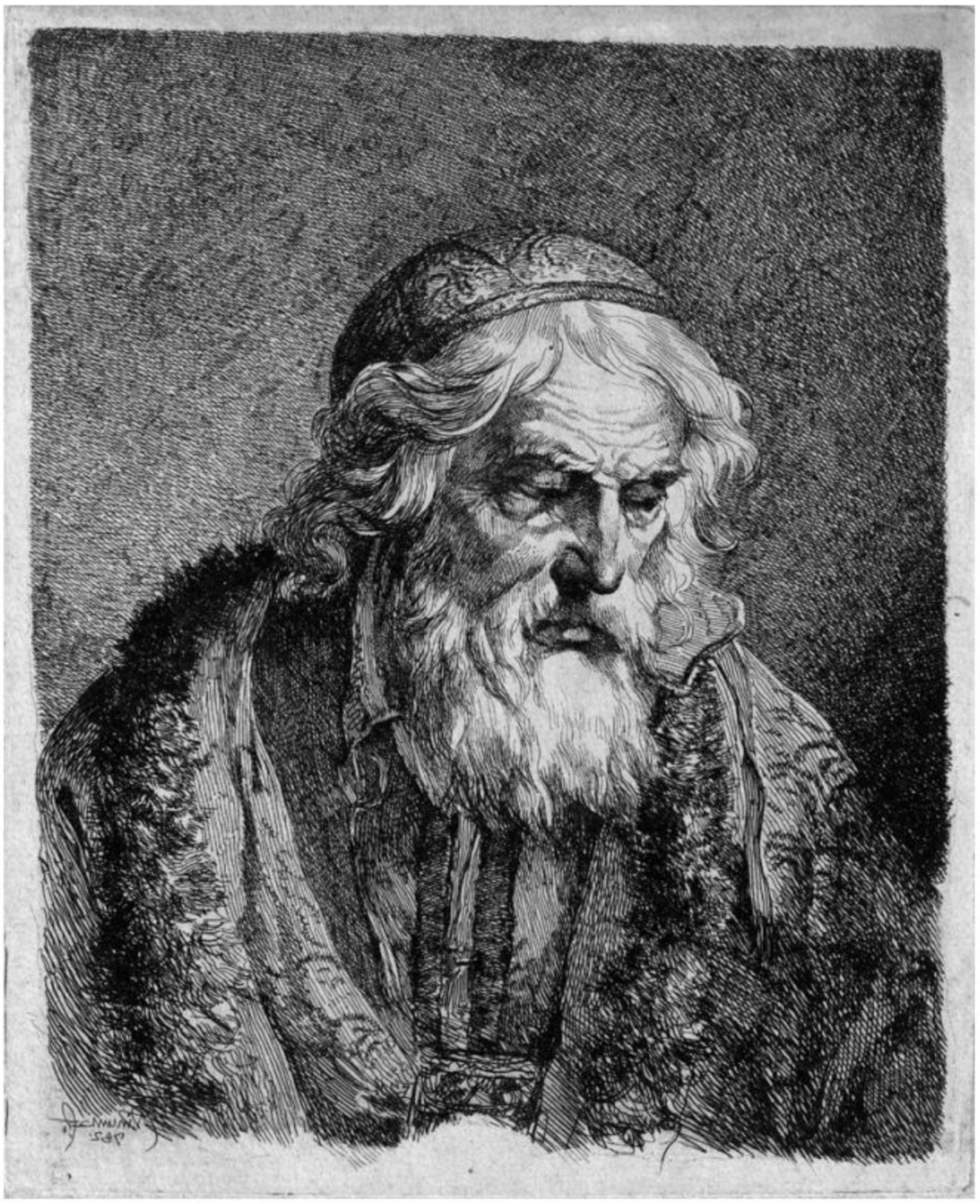
Büste eines alten Mannes, auch genannt „Der griechische Priester“. Radierung. 23,7 x 19,5 cm. 1782. Baudicour 1, Cuzin 406 GR.

François-André Vincent, der es später besonders als Historienmaler zu hohem Ansehen bringen sollte, lernte zunächst bei Joseph-Marie Vien und ab 1771 bei Charles-Joseph Natoire. Bereits 1768 gewann er den angesehenen *Prix de Rome* für das Gemälde *Germanicus, den Aufruhr in seinem Lager dämpfend.* Von 1771 bis 1775 lebte und arbeitete Vincent als *pensionnaire* in der Villa Mancini der *Académie de France* in Rom. Der Künstler stellte seine Werke regelmäßig auf den Ausstellungen des Pariser Salons aus und wurde 1792 schließlich zum Professor an der *Académie royale de peinture et de sculpture* ernannt.

Trotz der großen Anerkennung, die Vincent sich zu Lebzeiten mit seinen Historiengemälden erwarb – er wetteiferte auf diesem Gebiet erfolgreich mit keinem Geringeren als Jacques-Louis David –, ist der Künstler heute vor allem als ein sehr begabter und sensibler Porträtist bekannt. Das radierte Werk dagegen ist von erlesener Seltenheit, wie bereits von Prosper de Baudicour betont wurde. Sowohl Nagler, Le Blanc, als auch Baudicour verzeichnen lediglich zwei Radierungen von seiner Hand, darunter das vorliegende eindrucksvolle Brustbildnis eines bärtigen Greises, das auch unter dem Namen *Der griechische Priester* bekannt ist. Das Blatt, das unter anderem in den Sammlungen des British Museum, des Metropolitan Museum und des Rijksmuseum fehlt, gibt ein eigenhändiges Gemälde Vincents im Gegensinn wieder, das heute in der Staatsgalerie im Schloss Johannisburg in Aschaffenburg, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, aufbewahrt wird (55,5 x 46 cm, Inv.-Nr. 6309). Das Gemälde wurde in der Vergangenheit fälschlicherweise Christian Wilhelm Ernst Dietrich, genannt Dietricy, zugeschrieben, wird heute jedoch nicht zuletzt aufgrund einer Aufschrift auf der Rückseite als autographes Werk Vincents anerkannt (vgl. Pierre Rosenberg, *Poussin, Watteau, Chardin, David...: peintures françaises dans les collections allemandes, XVIIe–XVIIIe siècles*, Paris 2005). Die Nummer 9 in Feder im unteren Rand der Radierung stellt eine Verbindung zu einem weiteren Abzug dieses Blattes her, welcher sich im Musée des Beaux-Arts du Canada in Ottawa befindet und im gleichen Duktus mit der Ziffer 16 bezeichnet ist. Es ist anzunehmen, dass beide Exemplare ursprünglich zur gleichen Auflage gehörten und vom Autor selbst mit der Nummerierung versehen wurden.

Unser Blatt, das links unten den Namenszug des Künstlers und die Jahreszahl 1782 trägt, demonstriert auf anschauliche Weise, dass Vincent auch als Radierer ausgesprochen talentiert war. Der markante Charakterkopf, der zweifellos von antiken Homerbildnissen inspiriert wurde, besitzt eine ungeheure Präsenz und besticht durch seine Ernsthaftigkeit und Melancholie. Von großem Raffinement ist auch die technische Ausführung. Die Stoffbehandlung des Pelzmantels und des Wamses ist frei und souverän, während die Einzelheiten der Physiognomie, der Haare und des weichen Bartes in einem filigraneren Duktus behandelt sind. Von großem graphischen Reiz ist der neutrale Fond, der aus eng geführten, reich variierten Kreuzlagen besteht, die ein flimmerndes Oberflächenmuster erzeugen.

Prachtvoller, gegensatzreicher und leuchtender Druck mit Rand, zum Teil mit dem Schöpfrand. Geringe Alters- und Gebrauchsspuren, sonst in sehr schöner Erhaltung. Literatur: Jean-Pierre Cuzin, *François-André Vincent: Catalogue raisonné de l'œuvre*, Paris 2013.



41. FRANÇOIS-ANDRÉ VINCENT

(1746–1814, Paris)

Bust of an Old Man, also called 'The Greek Priest'. Etching. 23.7 x 19.5 cm. 1782. Baudicour 1, Cuzin 406 GR.

François-André Vincent, who went on to achieve considerable fame as a painter of historical scenes, was first taught by Joseph-Marie Vien and then studied from 1771 under Charles-Joseph Natoire. As early as 1768 he won the renowned *Prix de Rome* for his painting of *Germanicus Putting Down the Rebellion in his Camp*. From 1771 to 1775 Vincent lived and worked as a *pensionnaire* at the Villa Mancini of the *Académie de France* in Rome. He regularly displayed his works at the exhibitions staged by the Paris Salon and in 1792 was appointed a professor at the *Académie Royale de Peinture et de Sculpture*.

Despite the considerable recognition Vincent enjoyed during his lifetime due to his historical paintings – an area in which he competed successfully with no less than Jacques-Louis David – he is now known predominantly as a highly talented and sensitive portraitist. His corpus of etchings, on the other hand, is of exquisite rarity, as Prosper de Baudicour rightly points out. Nagler, Le Blanc and Baudicour record only two etchings in his hand, including the present impressive bust portrait of a bearded old man, which is also known as *The Greek Priest*. The print, which is not included in the collections of the British Museum, the Metropolitan Museum or the Rijksmuseum, reproduces in reverse one of Vincent's own paintings now in the Bayerische Staatsgemäldesammlungen of the Staatsgalerie at Schloss Johannisburg in Aschaffenburg (55.5 x 46 cm, inv. no. 6309). In the past the painting was erroneously attributed to Christian Wilhelm Ernst Dietrich, called Dietricy, but thanks not least to an inscription on the verso it is now recognised as an autograph work by Vincent (cf. Pierre Rosenberg, *Poussin, Watteau, Chardin, David...: peintures françaises dans les collections allemandes, XVIIe–XVIIIe siècles*, Paris 2005). The number 9 in pen and ink in the lower margin of the sheet establishes a link with another impression of this etching, now in the Musée des Beaux-Arts du Canada in Ottawa, which bears the number 16 inscribed in the same style. It can be assumed that both impressions originally formed part of the same edition and that the author himself was responsible for the numbering.

The impression on offer here, which has the artist's name and the date 1782 inscribed at the bottom left, provides demonstrative proof that Vincent was an extremely talented etcher. The striking character head, which was undoubtedly inspired by ancient portraits of Homer, has a tremendous presence and is remarkable for its seriousness and contemplative melancholy. The technical execution is also of the utmost sophistication. The treatment of the fur coat and doublet is free and masterful, while the details of the physiognomy, hair and soft beard are treated with supreme delicacy. The neutral background consisting of narrow, very varied cross hatchings, which produce a flickering surface pattern, is of great graphical charm.

A superb, contrasting and rich impression with margins, partly with a deckle edge. Minor ageing and traces of handling, otherwise in excellent condition. Literature: Jean-Pierre Cuzin, *François-André Vincent: Catalogue raisonné de l'œuvre*, Paris 2013.

42. ANNA MARIA WERNER

(geb. Haid, 1688 Danzig – 1753 Dresden)

Mausolos und Artemisia. Gouache auf Pergament, mit Einfassungslinie in Gold, das Pergament über eine Kupfertafel gezogen. 19,7 x 14 cm. Rechts unterhalb der Darstellung in Gold signiert und datiert „Anna . Maria . Wernerin . Fec:. / 1709".

Die Miniaturmalerin Anna Maria Werner, geb. Haid, war die Tochter des Danziger Goldschmiedes Andreas Haid und wurde zuerst von ihrem Vater ausgebildet. 1705 heiratete sie in Berlin Christoph Joseph Werner, den ältesten Sohn des berühmten Malers und Miniaturisten Joseph Werner II. In ihrer neuen Heimat tat die talentierte Künstlerin sich als Autorin von Miniaturbildnissen hervor, die teilweise von namhaften Reproduktionsstechern wie Johann Jakob Haid und Johann Georg Wolfgang vervielfältigt wurden. 1721 wurde Werner an den Dresdener Hof berufen und übersiedelte mit ihrem Gatten in die sächsische Residenzstadt.

Die vorliegende, virtuos und mit größter zeichnerischer Delikatesse ausgeführte Gouache dürfte auf ein verlorengegangenes Original des Schwiegervaters zurückgehen, das auch durch eine Radierung von Franz Ertinger überliefert ist (siehe J. Glaesemer, *Joseph Werner 1637–1710*, Zürich/München 1974, Nr. 172). Die Geschichte von *Mausolos und Artemisia* war ein beliebtes Thema in der Kunst des Barock, gab der Stoff doch Anlass zu prunkvoller, exotischer Inszenierung. Artemisia war die Schwester und Gattin des persischen Satrapen und Herrschers von Karien, Mausolos II., der 353 v. Chr. verstarb. Der Legende nach war Artemisias Schmerz über den Verlust so groß, dass sie die Asche des Verstorbenen mit Wein vermischt trank, um ihm ein lebendiges Grab zu sein. Zu seinem Gedächtnis vollendete sie das Mausoleum von Halikarnassos, das zu den sieben Weltwundern der Antike zählte. Alles auf dem kleinen Bild atmet Kostbarkeit und höfische Verfeinerung. Ein breiter, wallender Bühnenvorhang in kostbarem Lapislazuliblau ist hochgezogen und gibt den Blick auf die Szenerie frei. Die Künstlerin hat sich auf den *moment suprême* der Handlung fokussiert, in der Artemisia die goldene Trinkschale zum Munde führt und ein Diener in orientalischer Tracht mit einer theatralischen Geste zurückweicht. Vorne kratzt sich recht prosaisch ein exotischer kleiner Schoßhund unbeteiligt das Fell. Im Hintergrund steigen sehr effektvoll feine Rauchschleier aus steinernen Ziergefäßen auf, die den Architraven des gewaltigen Mausoleums schmücken.

Bei der Darstellung des antiken Prachtbaus dürfte die Künstlerin sich auf einen Kupferstich Philips Galles bezogen haben (The New Hollstein 518). Die visuell höchst prägnante Darstellung erhält zusätzliche kulturhistorische Bedeutung durch die Tatsache, dass es sich um die seltene Arbeit einer Künstlerin aus der Epoche des deutschen Barock handelt.

ANNA MARIA WERNER

(née Haid, 1688 Danzig – 1753 Dresden)

Mausolus and Artemisia. Gouache on parchment, with framing line in gold, the parchment stretched over a copper plate. 19.7 x 14 cm. Signed and dated in gold "Anna . Maria . Wernerin . Fec:. / 1709" on the right beneath the subject.

The miniaturist, Anna Maria Werner, née Haid, was the daughter of Andreas Haid, a goldsmith from Danzig, and received her initial training from her father. In 1705, she married Christoph Joseph Werner, the eldest son of the famous painter and miniaturist Joseph Werner II, in Berlin. A talented artist, she excelled in her adopted country as a miniature portraitist, some of her works being reproduced by prominent engravers such as Johann Jakob Haid and Johann Georg Wolfgang. In 1721 Werner was called to the court in Dresden and moved with her husband to the Saxon royal seat, where she subsequently worked as a miniaturist and designer of engraving templates.

The present gouache, masterfully executed with great graphic refinement, was in all likelihood based on a lost original by her father-in-law, which has survived thanks to an etching made by Franz Ertinger (see J. Glaesemer, *Joseph Werner 1637–1710*, Zurich/Munich 1974, no. 172). The story of *Mausolus and Artemisia* was a popular theme in Baroque art, since the subject matter was well suited for an opulent, exotic scenario. Artemisia was the sister and wife of the Persian satrap and ruler of Caria, Mausolus II, who died in 353 BC. Legend has it that Artemisia was so grief-stricken by the loss that she mixed his ashes with wine and then drank the potion so that he might have a living grave. As a memorial to him she completed the mausoleum of Halicarnassus, which ranked as one of the seven wonders of the ancient world. Everything in the little picture radiates preciousness and courtly refinement. A broad, flowing curtain in precious lapis lazuli blue has been lifted to afford a view of the scenery. The artist has focussed her attention on the *moment suprême* of the action, in which Artemisia is about to drink from the golden chalice and a servant in oriental dress shrinks back with a theatrical gesture. In the foreground an exotic little lapdog prosaically scratches itself, apparently oblivious to the imminent event. In the background thin wisps of smoke rise tellingly from the ornamental stone vessels that decorate the architrave of the huge mausoleum.

In depicting the splendid ancient building the artist in all probability drew on an engraving by Philips Galle (The New Hollstein 518). The visually concise scene is also important in terms of cultural history in that it is a rare work by a female artist from the German Baroque period.

ANNA·MARIA·WERNERIN· FEC·
1709

19. Jahrhundert

43. PIETRO BENVENUTI

(1769 Arezzo – 1844 Florenz)

Achill schleift den Leichnam Hektors um die Mauern von Troja. Feder und Pinsel in Braun, braun und grau laviert, auf festem Velin, mit Rötel quadriert. 38,7 x 55,5 cm.

Pietro Benvenuti zählt gemeinsam mit Vincenzo Camuccini zu den bedeutendsten Vertretern des italienischen Neoklassizismus. Er war eine frühreife Begabung, in dessen Werk sich die unterschiedlichsten stilistischen Anregungen widerspiegeln. Bereits im Alter von zwölf Jahren studierte Benvenuti an der Akademie von Florenz, wo er unter anderem von Giuseppe Piattoli ausgebildet wurde. Nach Abschluss seiner Lehrjahre ging Benvenuti 1792 nach Rom. Hier betrieb er ein eingehendes Studium der Werke von Raphael und Michelangelo und wurde von der Kunst des Asmus Jakob Carstens und dem Klassizismus des Jacques Louis David geprägt.

Benvenuti nahm intensiv am künstlerischen Leben der Stadt teil. Er war ein regelmäßiger Gast des Salons der Angela Kauffmann, unterhielt enge freundschaftliche Beziehungen zu Vincenzo Camuccini und Antonio Canova und verkehrte mit in Rom tätigen ausländischen Künstlern wie Bertel Thorvaldsen und Christian Gottlieb Schick. In den römischen Jahren gehörte Benvenuti außerdem der *Accademia dei Pensieri* an, einer von Felice Giani gegründeten Arbeitsgemeinschaft junger Künstler, die in der Privatwohnung Gianis in der Via di Ripetta beheimatet war und zu deren weiteren Mitgliedern Camuccini, Luigi Sabatelli und Giuseppe Bossi zählten. Es handelte sich um eine Art von privater Zeichenakademie, in der sich aufstrebende Talente in künstlerischem Wettstreit an von Giani bestimmten Themen schulten. Benvenuti brachte es bald zu großem Ansehen und Erfolg, was durch eine eindrucksvolle Reihe von öffentlichen Aufträgen dokumentiert ist. Ab 1803 hatte der Künstler einen Lehrstuhl für Malerei an der Akademie von Florenz inne und wurde 1807 zu deren Direktor ernannt. In dieser Funktion verhalf er der neoklassizistischen Malerei in Florenz zum Durchbruch und erhob das von ihm vertretene akademische Kunstideal zur dominierenden Stilrichtung. Nach dem 1809 erfolgten Regierungsantritt von Elisa Baciocchi-Bonaparte als Großherzogin der Toskana war Benvenuti für einige Jahre als Hofmaler in Florenz tätig.

Benvenuti war ein produktiver Zeichner, der die Kompositionen seiner Gemälde und Fresken durch zahlreiche Vorstudien akkurat und gewissenhaft vorbereitete. Bei der Mehrzahl dieser Studienarbeiten handelt es sich um Bleistiftzeichnungen, die in einer klaren, linearen Formensprache behandelt sind. Seltener sind dagegen Arbeiten wie das vorliegende großformatige Studienblatt, das der Künstler mit Feder und Pinsel ausführte und das, erkennbar an der Rötelquadrierung, wohl als direkte Vorlage für ein späteres Fresko oder ein monumentales Gemälde diente. Es zeigt das dramatische Finale der in der Ilias erzählten Geschichte vom Tode des Hektor, dem ältesten Sohn des Trojanischen Königs Priamos, der in der Schlacht vor den Toren seiner Heimatstadt durch eine List von Achill getötet und anschließend hinter dessen Streitwagen zu den griechischen Schiffen geschleift wird.

In der detailliert ausgearbeiteten, flüssig und souverän lavierten Zeichnung ist Benvenutis unverwechselbarer, expressiver Stil eindeutig wiederzuerkennen. Für eine Zuschreibung des Blattes an den Aretiner Künstler spricht auch die Pose, die Benvenuti für die Figur des toten Hektors wählte, und die fast exakt jener des am Boden liegenden Mannes auf seinem Gemälde *Der Gute Samariter* entspricht (Öl auf Leinwand, 229 x 287,5 cm, Sotheby's London, 27. April 2006, Los 117). Stilistisch weist die Arbeit zudem große Ähnlichkeiten mit einer anderen, wohl um 1800 geschaffenen Federzeichnung des Künstlers auf, die Akrisios und Danae darstellt (Florenz, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, Inv. Nr. 109611). Nach Ansicht von Liletta Fornasari ist jene Zeichnung höchstwahrscheinlich während Benvenutis Zeit an der Accademia dei Pensieri entstanden. Die stilistische Verwandtschaft mit dieser Zeichnung spricht dafür, die vorliegende Studie in denselben Entstehungskontext und Zeitraum einzuordnen. Weiter bestärkt wird diese Theorie zudem durch eine Zeichnung Gianis, die das Motiv von Achill und Hektor in einer sehr ähnlichen Art und Weise aufgreift und ebenfalls zu dieser Zeit entstand (Federzeichnung, um 1800–1805, Museo di Roma, Inv. Nr. MR 13510). Literatur: Liletta Fornasari, *Pietro Benvenuti*, Florenz 2004; *Pittore imperiale: Pietro Benvenuti alla corte di Napoleone e dei Lorena*, hrsg. von Liletta Fornasari und Carlo Sisi, Ausstellungskat. Florenz, Galleria d'arte moderna e Galleria Palatina, Palazzo Pitti, Livorno 2009.

43. PIETRO BENVENUTI

(1769 Arezzo – 1844 Florence)

Achilles Drags Hector's Corpse around the Walls of Troy.
Pen and brush drawing in brown ink, brown and grey wash, on firm wove paper, squared with red chalk.
38.7 x 55.5 cm.

Together with Vincenzo Camuccini, Pietro Benvenuti is one of the outstanding representatives of Italian Neoclassicism. He had a precocious talent, and his work reflects a very wide range of stylistic impulses. By the time he was twelve Benvenuti was studying at the Academy in Florence, where his teachers included Giuseppe Piattoli. Upon completing his apprenticeship in 1792 Benvenuti went to Rome, where he made a thorough study of the works of Raphael and Michelangelo and was influenced by the art of Asmus Jakob Carstens and the Neoclassical style of Jaques Louis David.

Benvenuti took an intensive part in the city's artistic life: he was a regular guest at the salon of Angelika Kauffmann, maintained close friendly relations with Vincenzo Camuccini and Antonio Canova, and had contacts with foreign artists working in Rome, such as Bertel Thorvaldsen and Christian Gottlieb Schick. In his Roman years Benvenuti also belonged to the *Accademia dei Pensieri*, an association of young artists founded by Felice Giani, which met at Giani's home in the Via di Ripetta and whose other members included Camuccini, Luigi Sabatelli and Giuseppe Bossi. It amounted to a kind of private drawing academy in which up-and-coming talents honed their skills in artistic competition among themselves on themes chosen by Giani. Benvenuti soon achieved fame and fortune, as can be seen from his impressive number of public commissions. In 1803 the artist was appointed professor of painting at the Florence Academy and became its director in 1807. In this capacity he helped Neoclassicist painting achieve a breakthrough in Florence and made his preferred academic artistic ideal the dominant style. After Napoleon appointed his sister, Elisa Baciocchi-Bonaparte, Grand Duchess of Tuscany in 1809, Benvenuti became court painter in Florence for a few years.

Benvenuti was a prolific draughtsman who produced numerous preliminary studies for the compositions of his paintings and frescoes. Most of these studies are pencil or chalk drawings done in a clear linear style. Works such as the present large study sheet are rarer. The artist has executed it with pen and brush and, as the squaring in red chalk makes clear, he probably used it as an immediate design for a later fresco or a monumental painting. It depicts the dramatic finale of the story recounted in the *Iliad* of the death of Hector, the eldest son of the Trojan king Priam, who is killed in the battle outside the gates of his native city thanks to Achilles' cunning and is subsequently dragged behind the latter's chariot to the Greek ships.

Benvenuti's unmistakeably expressive style is readily apparent in this detailed, fluent and masterfully washed drawing. An attribution of the drawing to the artist from Arezzo would appear justified in view of the pose Benvenuti has chosen for the figure of the dead Hector, which almost exactly matches that of the man lying on the ground in his painting *The Good Samaritan* (oil on canvas, 229 x 287.5 cm, Sotheby's London, 27 April 2006, lot 117). Stylistically the work is also very similar to that of another pen-and-ink drawing depicting *Acrisius and Danae* which the artist made around 1800 (Florence, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. no. 109611). Liletta Fornasari thinks this drawing in all probability arose during the time Benvenuti spent at the Accademia dei Pensieri. The stylistic affinity with this drawing appears to confirm that the present study should be assigned to the same period and context. This theory is supported, moreover, by one of Giani's drawings, which treats the motif of Hector and Achilles in a very similar manner and was also produced at this time (pen-and-ink drawing, circa 1800–1805, Museo di Roma, inv. no. MR 13510).
Literature: Liletta Fornasari, *Pietro Benvenuti*, Florence 2004; *Pittore imperiale: Pietro Benvenuti alla corte di Napoleone e dei Lorena*, published by Liletta Fornasari and Carlo Sisi, Exhib. Cat. Florence, Galleria d'arte moderna e Galleria Palatina, Palazzo Pitti, Livorno 2009.

Gras, gras et ..... Constitutionnel.

B.71.

44. HONORÉ DAUMIER
(1808 Marseille – 1879 Valmonte)

„*Gros, gras et...Constitutionnel*“. Lithographie sur blanc. 33 x 24,5 cm. (1833). Delteil 176 II.

„Dick, fett und...verfassungstreu“ – Honoré Daumiers Karikatur zeigt den seit 1830 regierenden französischen „Bürgerkönig“ Louis Philipp als schläfrigen, dickbäuchigen Mann und macht ihn dabei durch ein gekonntes Wortspiel in der Bildunterschrift zudem zur Personifizierung der konservativen Zeitung „Le Constitutionnel“. Die durch den Schirm an der Schlafmütze verdeckten Augen des Königs, der durch den Genuss von Wein und Pastete träge geworden ist, sind wohl als Anspielung auf den fehlenden Weitblick von Zeitschrift und Regierendem zu verstehen.

Die Karikatur erschien erstmals am 19. November 1833 in der von Charles Philipon 1832 in Paris gegründeten, bis einschließlich 1937 publizierten Tageszeitung *Le Charivari*. Daumier hatte schon seit November 1830 für Philipons Wochenschrift *La Caricature* gearbeitet, die durch die Wiedereinführung der Zensur nach einigen Jahren verboten wurde. Er blieb Philipon und seiner Zeitschrift *Le Charivari* als Lithograph jedoch treu und schuf für das Blatt im Laufe seines Lebens die beachtliche Anzahl von fast viertausend Lithographien. Als republikanischer Karikaturist im Kampf „Philipon gegen Philippe“ (König Louis-Philippe I.) engagierte er sich so für die seit 1832 durch das Parlament eingeschränkte Pressefreiheit. Seine politische Meinungsäußerung sollte indes nicht ohne Folgen bleiben: Noch im Jahr 1832 wurde Daumier wegen „Aufhetzung zum Hass und wegen Verachtung der königlichen Regierung und Beleidigung der Person des Königs“ für zwei seiner Karikaturen (eine davon verglich den König mit François Rabelais' Romanfigur des Gargantua, einem unersättlichem Vielfraß und Säufer) zu sechs Monaten Haft im Pariser Gefängnis Ste-Pélagie verurteilt. Es folgte zudem ein Zwangsaufenthalt in der psychiatrischen Klinik von Philippe Pinel, in die auch schon sein Verleger Charles Philipon eingewiesen worden war.

Ganz ausgezeichneter, kontrastreicher Druck ohne den typographischen Text verso. Delteil: „on ne rencontre que très rarement des épreuves tirées hors-texte“.

HONORÉ DAUMIER
(1808 Marseilles – 1879 Valmonte)

“Gros, gras et...Constitutionnel”. Lithographie sur blanc. 33 x 24.5 cm. (1833). Delteil 176 II.

“Stout, fat and...loyal to the constitution” – Honoré Daumier's derisive caricature portrays the French “citizen king” Louis Philippe, who had ruled the country since 1830, as a dozy, pot-bellied man and, thanks to a clever play on words in the caption, as the personification of the conservative newspaper *Le Constitutionnel*. The king, whose eyes are hidden from view by the peak of his nightcap, has been made drowsy by the wine and pie he has enjoyed. The sleepy image he thus creates must be seen as an allusion to both his own and the newspaper's lack of far-sightedness.

The caricature first appeared on 19 November 1833 in the daily newspaper *Le Charivari*, which was founded by Charles Philipon in Paris in 1832 and continued to be published until 1937. Daumier had worked since November 1830 for Philipon's weekly *La Caricature*, which was banned a few years later after the reintroduction of censorship. However, he remained loyal to Philipon and *Le Charivari* as a lithographer, producing as many as four thousand lithographs for the paper. As a republican caricaturist in the battle of “Philipon versus Philippe” (King Louis-Philippe I), Daumier played an active part in the struggle for press freedom, which had been restricted by parliament since 1832. The expression of his political views was not without consequences, however. In 1832 Daumier was sentenced to six months imprisonment in Sainte-Pélagie gaol in Paris for “incitement to hatred, contempt of the royal government and lèse-majesté” as manifested in two caricatures, one of which compared the king with the figure of Gargantua, an insatiable glutton and boozer in François Rabelais' novel *Gargantua and Pantagruel*. The prison sentence was followed by compulsory detention in the psychiatric clinic run by Philippe Pinel, to which his publisher Charles Philipon had also been admitted.

A very fine, contrasting impression without the typographical text verso. Delteil: “on ne rencontre que très rarement des épreuves tirées hors-texte”.

45. ALEXIS FOREL
(1852 Lully b. Morges – 1922 Morges)

La Cité Maupit. Radierung. 23 x 41,7 cm. Um 1885. Beraldi 2.

Der gebürtige Schweizer Alexis Forel widmete sich nach einer Ausbildung zum Chemiker erstmals Anfang der 1880er Jahre der künstlerischen Tätigkeit. 1881 übersiedelte er nach Paris, wo er das ehemalige Atelier von Eugène Delacroix bezog und sich unter anderem mit Félix Hilaire Buhot anfreundete. Forels Œuvre umfasst hauptsächlich Radierungen, die häufig direkt nach der Natur entstanden sind und zumeist pittoreske Ansichten aus Paris, der Bretagne und der Gegend um Lausanne zeigen. Seine graphische Kunst, in der sich auch der Einfluss der Werke Charles Meryons widerspiegelt, fand in Paris schnell Zuspruch. Von 1882 bis 1890 stellte er seine Arbeiten regelmäßig auf dem Pariser Salon aus und verschiedene Verleger, darunter der namhafte New Yorker Kunsthändler Frederick Keppel, begannen, seine druckgraphischen Arbeiten herauszugeben. Eine schwere Krankheit beendete Forels erfolgversprechende Laufbahn jedoch abrupt und der Künstler war infolge einer Lähmung fortan nur noch als Kunstkritiker aktiv.

Die vorliegende, äußerst seltene Radierung Forels zeigt die *Cité Maupit* in der Pariser rue Marcadet, eine der sogenannten „cités des chiffonniers" oder Lumpensammler-Dörfer, die sich im 19. Jahrhundert in der Peripherie der französischen Hauptstadt ausgebreitet hatten. Im Vordergrund sind die jämmerlichen Baracken der Ärmsten dargestellt, ein Lumpensammler kehrt mit seiner Kiepe von der täglichen Arbeit zurück. Am Horizont erhebt sich die Butte Montmartre mit ihren charakteristischen Mühlen zart und filigran. Das subtil und wunderbar atmosphärisch behandelte Panorama ist ein bedeutendes zeithistorisches Dokument und zeigt einen vergessen Winkel in der Umgebung Montmartres, wo zeitgleich auch Vincent van Gogh seine ersten Werke aus der Pariser Periode schuf.

Ganz ausgezeichneter, wunderbar gratiger und gegensatzreicher Druck mit breitem Rand. Minimale Handhabungsspuren, sonst in vorzüglicher Erhaltung. Literatur: Alain Faure, „Classe malpropre, classe dangereuse? Quelques remarques à propos des chiffonniers parisiens au 19e siècle et de leurs cités", in: *Recherches*, 29, Dezember 1977, S. 79–102.

ALEXIS FOREL
(1852 Lully near Morges – 1922 Morges)

La Cité Maupit. Etching. 23 x 41.7 cm. Circa 1885. Beraldi 2.

Having trained as a chemist, Swiss-born Alexis Forel first engaged in artistic activities in the early 1880s. In 1881 he moved to Paris, where he occupied the studio formerly used by Eugène Delacroix and made friends, among others, with Félix Hilaire Buhot. Forel's oeuvre consists for the most part of etchings, which he often made after nature, featuring picturesque scenes from Paris, Brittany and the environs of Lausanne. His printed oeuvre, which reflects the influence of works by Charles Meryon, quickly found favour in Paris. Between 1882 and 1890 he regularly exhibited his works at the Paris Salon and his prints began to be issued by various publishers, among them the prominent New York art dealer, Frederick Keppel. However, a serious illness brought his promising career to an abrupt end, the paralysis he suffered subsequently restricting his activities to those of an art critic.

The present, extremely rare etching by Forel shows the *Cité Maupit* in the Rue Marcadet in Paris, one of the so-called "cités des chiffoniers" or rag collectors' villages which sprang up on the outskirts of the French capital in the 19th century. Pictured in the foreground are the hovels inhabited by the poorest of the poor to which a rag collector with a pannier on his back is returning after his day's work. The delicately and scrupulously rendered Butte Montmartre with its characteristic windmills rises up steeply on the horizon. The subtle and wonderfully atmospheric panorama is an important contemporary history document in that it depicts a forgotten spot in the surroundings of Montmartre, where at the same time Vincent van Gogh produced the first of his works in Paris.

A very fine, wonderfully inky and contrasting impression with wide margins. Minor traces of handling, otherwise in excellent condition. Literature: Alain Faure, "Classe malpropre, classe dangereuse ? Quelques remarques à propos des chiffonniers parisiens au 19e siècle et de leurs cites", in: *Recherches*, 29, December 1977, pp. 79–102.

Le Collé Maupas . Rue Mouffet
Alexis Forel

46. LUDWIG EMIL GRIMM
(1790 Hanau – 1863 Kassel)

„Mit diesen ist nicht gut Kirschen essen“: Drei groteske Köpfe. Feder in Grau, verso weitere Groteskenköpfe. 8,9 x 24 cm. Eigenhändig betitelt sowie bezeichnet in brauner Tinte „Ludwig Grimm“; verso bezeichnet „Im Octob 1847 die 3 Bände v. Vasari wieder auf Kurz (?) zurück gegeben.“

Karikaturen und humoristische Zeichnungen stellen einen zeitlebens bedeutenden Aspekt des zeichnerischen Werkes von Ludwig Emil Grimm dar. In seinen Lebenserinnerungen schrieb der Künstler bereits über seine Erfahrungen der Jugend: „Meine Exerzitienbücher waren am Rande immer mit Zeichnungen angefüllt, die die Jungen bewunderten und belachten, mir aber nicht selten einen Buckel voll Schläge von Herrn Kollaborator Robert einbrachten.“ (Wilhelm Praesent (Hrsg.), *Ludwig Emil Grimm. Erinnerungen aus meinem Leben*, Kassel, Basel 1950, S. 365).

Angeregt wurde der Jugendliche nach eigenem Bekunden von den Kalenderkupfern Daniel Nikolaus Chodowieckis. Während der Studienzeit in München fand Grimm weitere Anregungen bei William Hogarth und George Cruikshank, lernte aber auch die vergleichende Physiognomik eines Charles Le Brun kennen. In den 1830er Jahren findet man in den Bildgeschichten des Rodolphe Töpffer einen ähnlichen „Kritzelstil“. Grimm selbst trat ab der Mitte des Jahrhunderts als Künstler kaum noch an die Öffentlichkeit, es entstanden aber bis zu seinem Todesjahr weiter zahlreiche Karikaturen privater Natur. Aus der Sammlung Georg Denzel (nicht bei Lugt).

LUDWIG EMIL GRIMM
(1790 Hanau – 1863 Kassel)

“Best Not to Tangle with This Lot”: Three Grotesque Heads. Pen and grey ink, other grotesque heads verso. 8.9 x 24 cm. Entitled in the artist’s own hand and inscribed “Ludwig Grimm” in pen and brown ink; inscription verso reads “Im Octob 1847 die 3 Bände v. Vasari wieder auf Kurz (?) zurück gegeben”.

Caricatures and humorous drawings were an important element in Ludwig Emil Grimm’s drawn oeuvre all through his life. In his memoirs he has the following to say about his experiences as a young man: “The margins of my exercise books were always full of drawings. The other boys admired them and found them funny, but they often earned me a thrashing from our assistant teacher Mr. Robert.” (Wilhelm Praesent (ed.): *Ludwig Emil Grimm. Erinnerungen aus meinem Leben*, Kassel, Basel 1950, p. 365).

On his own admission Grimm was motivated at a young age by the calendar engravings of Daniel Nikolaus Chodowiecki. While a student in Munich he found further inspiration in the works of William Hogarth and George Cruikshank and came into contact with the comparative physiognomy of Charles Le Brun. A similar “scribble style” can be found in the 1830s in the illustrated stories of Rodolphe Töpffer. From the 1850s onwards Grimm, now aged over sixty, ceased to appear in public as an artist, although he continued to produce numerous other caricatures of a private nature right up to the year of his death. From the collection of Georg Denzel (not in Lugt).

Mit diesen Leit
nicht gut
Kirschen essen
Ludwig Grimm

47. AUGUST VON KLOEBER
(1793 Breslau – 1864 Berlin)

Rebekka und Eliezer am Brunnen. Bleistiftzeichnung. 21 x 16,7 cm. Links am Brunnen signiert und datiert: „AKloeber. Roma.1827".

Die Biographie Carl Friedrich August von Kloebers liest sich sehr abwechslungsreich und ist ein Spiegel der gesellschaftspolitischen Umwälzungen seiner Zeit. Kloeber war zuerst 1805–1806 Zögling des Berliner Kadettenhauses und studierte in der Folgezeit Architektur an der Breslauer Bauschule und ab 1810 Malerei an der Berliner Akademie. Von 1813 bis 1814 nahm er im Rahmen der Befreiungskriege gegen die napoleonische Herrschaft als Freiwilliger an den Kämpfen bei Groß-Görschen, Bautzen und Paris teil, wo er anschließend einige Zeit zur künstlerischen Weiterbildung verblieb, um dann für vier Jahre in Wien tätig zu sein. Auf Veranlassung Karl Friedrich Schinkels wurde Kloeber nach Berlin berufen, wo er 1820 an der Ausmalung des neu errichteten Schauspielhauses beteiligt war. Eine weitere Etappe seiner künstlerischen Laufbahn war Italien, wo er sich von 1821 bis 1828 durch ein Stipendium des preußischen Kultusministeriums aufhielt und in Rom eng mit Bonaventura Genelli und den Künstlern der Nazarener-Bewegung verkehrte. Zurück in Berlin wurde Kloeber erst Mitglied und später Professor an der Kunstakademie und ab 1854 Leiter der Kompositionsklasse.

Als Maler widmete sich Kloeber bevorzugt der Darstellung von mythologischen Motiven. Sein Œuvre umfasst weiter einige Portraits, Genre- und Landschaftsbilder, der Schwerpunkt liegt jedoch auf Historienmalereien mit stimmungsvollen, wohl komponierten Szenerien, die neben allegorisch-mythologischen Themen seltener auch literarische und religiöse Inhalte behandeln. Die vorliegende Bleistiftzeichnung mit der alttestamentlichen Szene der Begegnung von Rebekka und Eliezer am Brunnen ist auf 1827 datiert und somit während Kloebers italienischer Zeit entstanden. Zwar könnte es sich bei der Zeichnung um einen Entwurf zu einem Wandbild handeln, jedoch ist das gesamte Arrangement so fein und detailreich ausgestaltet, dass das Werk ein eigenständiges Kunstwerk höchster Qualität bildet. In dem linearen Purismus und der Subtilität der Strichführung zeigt sich unverkennbar der Einfluss nazarenischer Stilprinzipien. Die gleichermaßen subtil wie gekonnt arrangierte Komposition macht klar, weshalb Nagler dem Künstler als „Meister in der Composition" huldigt.

AUGUST VON KLOEBER
(1793 Breslau – 1864 Berlin)

Rebecca and Eliezer at the Well. Drawing in pencil. 21 x 16.7 cm. Signed and dated "AKloeber. Roma.1827" on the left of the well.

Carl Friedrich August von Kloeber's very eventful biography mirrors the social upheavals of his time. Kloeber first attended the Berlin Cadet School in 1805/06 before going on to study architecture at the Breslau School of Architecture and then painting at the Berlin Academy, where he enrolled in 1810. In 1813/14 he took part as a volunteer in the wars of liberation against Napoleon and saw action in the battles at Groß-Görschen, Bautzen and just outside Paris, where he subsequently stayed for a while to continue his artistic studies before going on to work in Vienna for four years. At the instigation of Karl Friedrich Schinkel, Kloeber was called to Berlin, where he took part in the painting of the newly built playhouse in 1820. The next stage in his artistic career took him to Italy, where he stayed from 1821 to 1828 on a scholarship from the Prussian Ministry of Culture, enjoying close contact in Rome with Bonaventura Genelli and the Nazarene artists. Following his return to Berlin, Kloeber initially became a member and later a professor at the Academy of Art, giving a class in composition from 1854.

As a painter, Kloeber concentrated for the most part on the depiction of mythological motifs. His oeuvre also includes a number of portraits, genre scenes and landscapes, although his main emphasis is on historical paintings with evocative, carefully composed scenes on allegorical and mythological themes and – less frequently – literary and religious subjects. The present drawing in pencil with the Old Testament scene of the meeting between Rebecca and Eliezer at the well is dated 1827 and was thus made at the time Kloeber was in Italy. The drawing could well be a design for a wall painting. However, the overall arrangement is so fine and detailed that it ranks as a first-class work in its own right. The linear purism and the subtlety of the linework are unmistakeable signs of Nazarene stylistic principles. The subtly and skilfully arranged composition makes it clear why Nagler paid tribute to the artist as a "master of composition".

A Norber. Roma. 1827

48. WILHELM VON KOBELL
(1766 Mannheim – 1855 München)

Der Zeichner. Radierung, auf Velin. 17,6 x 14,5 cm. (1846). Goedl-Roth 72.

Der Maler, Zeichner und Radierer Wilhelm von Kobell erhielt seinen ersten Unterricht im Landschaftszeichnen von seinem Vater, Ferdinand Kobell, bevor er Anfang der 1780er Jahre an der Mannheimer Zeichnungsakademie sein Studium fortsetzte. Hier machte er sich auch mit der Radiertechnik vertraut. In seinen Anfangsjahren wurde Kobell wesentlich von niederländischen Landschaftsmalern des 17. Jahrhunderts, wie Philips Wouwerman oder Nicolaes Berchem beeinflusst, deren Arbeiten er schon früh in den Kunstsammlungen von Mannheim und Zweibrücken kennengelernt hatte. Zudem bildete er sich durch ein intensives Naturstudium im Freien weiter. Im Jahre 1792 ernannte Kurfürst Karl Theodor von der Pfalz und Bayern Kobell zum Hofmaler. Im Jahre darauf übersiedelte der Künstler nach München, wo er 1814 zum Professor für Landschaftsmalerei an die Akademie berufen wurde. 1817 wurde ihm der persönliche, 1833 der erbliche Adel verliehen.

Kobells druckgraphische Arbeiten entstanden besonders im Auftrag der Verleger Domenico Artaria in Mannheim und Johann Friedrich Frauenholz in München. Er schuf insgesamt 68 Blätter in Aquatintamanier, sowie 80 Umrissradierungen, denen fast allen eigene Bilderfindungen zu Grunde liegen und die meist zur Kolorierung vorgesehen waren. Beim vorliegenden, äußerst seltenen Blatt handelt es sich um eine der letzten Radierungen des Künstlers. Aller Wahrscheinlichkeit nach zeigt es ein Selbstbildnis Kobells, der in Begleitung eines Freundes von einer Anhöhe aus eine weite, baumbestandene Landschaft skizziert. Kobell legt in seiner Radierung eine bemerkenswerte Ökonomie der Mittel an den Tag. Die beiden Figuren auf dem Hügel und der waldige Mittelgrund sind mit wenigen, souveränen Strichen modelliert, die flache Landschaft im Hintergrund ist nur noch durch zarte Linien angedeutet. Alles atmet den Eindruck einer spontanen Momentaufnahme, die Kobell genau so beim Zeichnen im Freien erlebt haben könnte.

Prachtvoller, scharfer und transparenter Druck mit zahlreichen Wischspuren, besonders im Himmel. Mit dem vollen Schöpfrand oben und rechts. Minimale Altersspuren, sonst in sehr schöner Erhaltung.

WILHELM VON KOBELL
(1766 Mannheim – 1855 Munich)

The Draughtsman. Etching on wove paper. 17.6 x 14.5 cm. (1846). Goedl-Roth 72.

The painter, draughtsman and etcher, Wilhelm von Kobell, was first trained to draw landscapes by his father, Ferdinand Kobell, before continuing his studies in the early 1780s at the Mannheim Academy of Drawing, where he also became acquainted with the art of etching. In his early years as a painter and draughtsman Kobell was greatly influenced by 17th century Dutch landscape painters such as Philips Wouwerman and Nicolaes Berchem, whose works he had seen while still a young man in collections in Mannheim and Zweibrücken. Kobell also enhanced his skills by studying nature in situ. In 1792 Karl Theodor, Elector of Palatinate and Bavaria, appointed him court painter. A year later the artist moved to Munich, where he was made professor of landscape painting at the Academy in 1814. He was raised to the peerage in 1817 and made a member of the hereditary nobility in 1833.

The prints Kobell produced were mostly commissioned by the publisher, Domenico Artaria, in Mannheim and by Johann Friedrich Frauenholz in Munich. He created a total of sixty-eight aquatint prints as well as eighty outline etchings, almost all of which were based on pictures of his own invention, most of them intended for colouring. The present extremely rare print is one of the artist's last etchings. In all probability it is a self-portrait showing Kobell in the company of a friend as he sketches a wide landscape studded with trees from the top of a hill. Kobell's etching demonstrates his remarkable economy of means. The two figures stood on the hill and the wooded middle ground are portrayed with a few confident strokes, while a handful of delicate lines hint at the flat landscape in the background. Everything about the etching gives the impression of a moment Kobell might well have captured himself while drawing in the open air.

A superb, crisp and transparent impression with numerous wiping marks, especially in the sky. With full deckle edge top and right. Minor ageing, otherwise in excellent condition.

49. HORACE VERNET
(1789–1863, Paris)

Stillleben mit zwei toten Eichelhähern. Öl auf Malpappe.
28,5 x 36 cm.

Horace Vernet entstammte einer bedeutenden Künstlerfamilie – sein Vater war der Maler Carle Vernet, sein Großvater der berühmte Landschafts- und Marinemaler Joseph Vernet – und erwies sich schon bald als eine erstaunliche Frühbegabung. Vernet lernte bei seinem Vater und wurde in der Folgezeit von Jean Michel Moreau und François André Vincent ausgebildet. Der junge Vernet war ein glühender Bonapartist und nahm 1814 an der Verteidigung der Stadt Paris unter Marschall Moncey teil, ein Ereignis, das er 1820 in seinem berühmten Bild *La Barrière de Clichy* memorierte (Musée du Louvre, Paris). Im gleichen Jahr unternahm Horace mit seinem Vater die erste Italienreise. 1826 wurde Vernet zum Lehrer für Historienmalerei an der Pariser *Académie des Beaux-Arts* ernannt, von 1829 bis 1835 war der Künstler mit dem Direktorat der *Académie de France* in Rom betraut, das er 1835 an Ingres abtrat.

Vernet schuf ein umfangreiches malerisches Œuvre. Vor allem durch seine monumentalen Militär- und Schlachtenbilder erwarb er sich einen großen Bekanntheitsgrad, daneben entstanden jedoch auch Porträts und orientalische Genreszenen, sowie kleinformatige Kabinettstücke und Lithographien. Eine umfangreiche Reisetätigkeit führte den angesehenen und vielbeschäftigten Künstler durch ganz Europa und in den Orient. Die Krönung seiner künstlerischen Laufbahn war die im Jahre 1842 erfolgte Aufnahme in die *Légion d'Honneur.*

Die virtuos und mit treffsicherem Strich hingeworfene Studie zweier toter Eichelhäher zeugt von Vernets künstlerischer Begabung und entstand wohl als eine Art künstlerischer Fingerübung. Die auf wenige Erdtöne reduzierte Palette wird durch das helle Blau der Außenfahne der Flügel belebt, der graubeige belassene Fond betont wirkungsvoll die Intensität des Kolorits. Mit dieser bescheidenen, andächtigen Studie erweist sich Vernet als Kind einer jahrhundertealten Tradition europäischer Stilllebenmalerei, die bis auf Jacopo de Barbaris berühmtes *Stillleben mit Rebhuhn und Eisenhandschuhen* aus dem Jahre 1504 (Alte Pinakothek, München) zurückgeht.

HORACE VERNET
(1789–1863, Paris)

Still Life with Two Dead Jays. Oil on cardboard.
28.5 x 36 cm.

Horace Vernet came from a prominent family of artists – his father was the painter, Carle Vernet, and his grandfather the famous landscape and marine painter, Joseph Vernet – and he soon demonstrated his precocious talent. Vernet was taught by his father and then apprenticed to Jean Michel Moreau and François André Vincent. As a young man he was an ardent Bonapartist and took part in 1814 in the defence of Paris under Marshal Moncey, an event he commemorated in his famous picture of 1820 *La Barrière de Clichy* (Musée du Louvre, Paris). The same year Horace went on his first journey to Italy with his father. In 1826 he was appointed a teacher of history painting at the *Académie des Beaux-Arts* in Paris; from 1829 to 1835 he served as director of the *Académie de France* in Rome, where he was succeeded by Ingres in 1835.

Vernet produced an extensive corpus of paintings. He became famous primarily for his monumental military and battle scenes, although he also produced portraits and oriental genre scenes as well as small cabinet paintings and lithographs. A busy and famous artist, he travelled extensively throughout Europe and the Orient. The culmination of his artistic career was his admission to the *Légion d'Honneur* in 1842.

The study of two dead jays, dashed off in masterly fashion and with great accuracy, testifies to Vernet's artistic talent. It probably arose as an artistic finger exercise. The palette, which is reduced to just a few earthy colours, is invigorated by the light blue of the outer vane of the wings, while the grey-beige background effectively emphasises the intensity of the colouration. This modest, reverent study shows Vernet to be the child of a centuries-old European tradition of still life painting which goes back to Jacopo de Barbari's famous *Still Life with Partridge and Iron Gloves* from 1504 (Alte Pinakothek, Munich).

50. ALEXIS VOLLON
(1865–1945, Paris)

Blick auf die Stadt Le Mans vom Ufer des Flusses Sarthe.
Öl auf Leinwand, auf Holz aufgezogen. 31,5 x 117 cm.

Der Maler und Radierer Alexis Vollon war der Sohn des weitaus bekannteren Malers Antoine Vollon (1833–1900) und wurde von diesem ausgebildet. Er machte sich als Porträt- und Genremaler einen Namen und beteiligte sich an den jährlichen Ausstellungen des Pariser Salons. Viele seiner Werke entsprechen dem gefälligen Zeitgeschmack der *Belle Époque*, Vollon erweist sich mit dieser atmosphärisch dichten und koloristisch subtilen Ansicht der mittelalterlichen Stadt Le Mans jedoch als ein begabter und origineller Künstler. Die in panoramischer Breite angelegte Studie konzentriert sich nicht auf das Wahrzeichen der Stadt, die imposante, 1217 begonnene Kathedrale Saint-Julien du Mans, sondern zeigt eine pittoreske Ansammlung alter Fachwerkhäuser, deren Dächer und Kamine der Komposition rhythmische Akzente und eine ganz eigene Faszination verleihen. Zweifellos entstand die Ölstudie direkt vor der Natur. Die auf nur wenige Erdtöne reduzierte Palette bildet einen stimmungsvollen Kontrast mit dem verhangenen, graublauen Himmel und vermittelt ein überzeugendes Abbild einer düsteren, engverwinkelten mittelalterlichen Stadt.

Provenienz: Galerie Fischer-Kiener, Paris.

ALEXIS VOLLON

(1865–1945, Paris)

View of the Town of Le Mans from the Bank of the River Sarthe. Oil on canvas, mounted on wood. 31.5 x 117 cm.

The painter and etcher, Alexis Vollon, was the son of the much better known painter, Antoine Vollon (1833–1900), who was responsible for his training. Alexis made a name for himself as a painter of portraits and genre scenes and participated in the annual exhibitions of the Paris Salon. While many of his works catered to the aesthetic tastes of the Belle Époque, his talent and originality as an artist are readily apparent in this atmospherically dense and subtly coloured panoramic view of the mediaeval town of Le Mans. The study does not concentrate on the town's landmark, the imposing Cathedral of Saint-Julien du Mans begun in 1217, but instead shows a picturesque collection of very old semi-timbered houses, the roofs and chimneys of which inject rhythm into the composition and give it a special fascination. The oil study was undoubtedly taken directly from nature. The palette, which is reduced to a few earth tones, forms an atmospheric contrast with the overcast greyish-blue sky and convincingly evokes the feeling of a gloomy mediaeval town with narrow winding streets.

Provenance: Galerie Fischer-Kiener, Paris.

KÜNSTLERVERZEICHNIS / INDEX OF ARTIST NAMES

Angolo, Giovanni Battista d'	8
Bause, Johann Friedrich	70
Bellanger, Jean-Achille	72
Bendl, Ignaz Johann	42
Benvenuti, Pietro	124
Breen, Gillis van	44
Clemens, Johan Frederik	74
Clock, Claes Jansz.	10
Cock, Hieronymus	12
Cooghen, Leendert van der	46
Daumier, Honoré	128
David, Giovanni	76
Desprez, Louis Jean	78
Fialetti, Odoardo	14
Forel, Alexis	130
Französisch, um 1578	18
Ghisi, Giorgio	22
Gijsmans, Hendrik	26
Grimm, Ludwig Emil	132
Hennequin, Philippe-Auguste	82
Hutin, Charles François	88
Hutin, François	84
Kloeber, August von	134
Kobell, Wilhelm von	136
Koch, Joseph Anton	90
Liotard, Jean Etienne	94
Lorenzini, Giovanni Antonio	48
Le Lorrain, Louis Joseph	96
Maulbertsch, Franz Anton	98
Meister von Liechtenstein	30
Mitelli, Giuseppe Maria	52
Monsaldy, Antoine Maxime	102
Novelli, Pietro Antonio	104
Perelle, Gabriel	56
Picou, Robert	58
Pitteri, Marco Alvise	106
Pittoni, Battista	34
Reinhart, Johann Christian	108
Saverij, Salomon	60
Schmidt, Georg Friedrich	110
Sirani, Elisabetta	62
Tavarone, Lazzaro	38
Theil, Johann Gottfried Benedict	112
Unterberger, Ignaz	114
Vernet, Horace	138
Vignon, Claude	64
Vincent, François-André	116
Vollon, Alexis	140
Werner, Anna Maria	120
Worst, Jan	66

Tefaf Maastricht March 16–24, 2019

Please visit our exhibition
From Meldolla to Maillol – European Works on Paper

TEFAF
MAASTRICHT

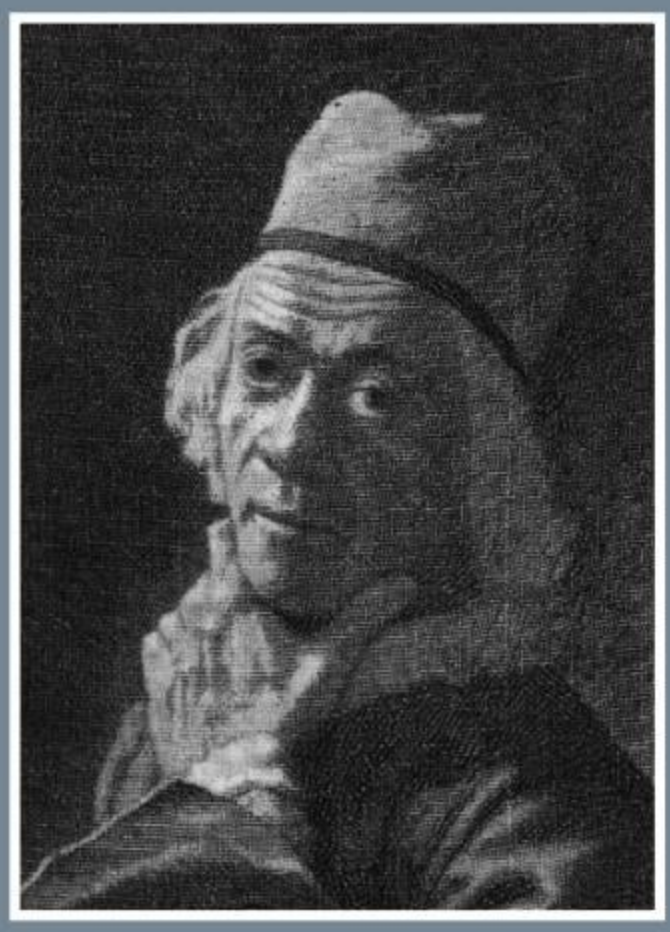
Tefaf on Paper, stand no. 723

Opening hours:
Daily 11am – 7pm
Sunday, March 24, 11am – 6pm

IMPRESSUM

Gestaltung & Satz	Stefanie Löhr
Repros	Christoph Anzeneder, Notica
Druckvorstufe	Mega-Satz-Service, Berlin
Druck	Conrad GmbH, Berlin
Papier	Galaxi Keramik, 170 g/qm
Typographie	Custodia Fred Smeijers, Our Type, Belgien

© 2019 Nicolaas Teeuwisse OHG



Nicolaas Teeuwisse OHG · Erdener Str. 5a · 14193 Berlin